cahiers du CINEMA

Anthony Mann
Hyères et le nouveau cinéma
François Truffaut



prix du numéro 6 francs

numéro 190 mai 1967

pour
l'homme
de qualité



NINA RICCI

« Le mensonge, c'est non seulement parler en dépit de ce que l'on sait, mais aussi de ce que l'on ignore. » Frederic Nietzsche.

cahiers du CINEMA

N° 190 MAI 1967



Juliet Berto et le « Tigre papier » dans « La Chinoise » de Jean-Luc Godard.



Adriana Bogdan et Pierre Kalfon ins « Mamaia » de José Varéla

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Téléphone : 359-01-79. Rédaction : 65, avenue des Champs-Elysées, Paris-8e - Téléphone : 359-10-91.

Aussitôt après (et ceci prend la suite du C.C.C. de notre n° 187), la « Semaine des Cahiers » s'installait à Liège, et Jean-Marie Straub et Luc Moullet venaient bientôt y ajouter leur sel propre, généralement fort goûté. Moullet, en plus, y distribua de ces vitamines dont on parle dans *Brigitte*. Ensuite, ce furent Carpentras (à l'issue de quoi Moullet partait arpenter la région pour y repérer les *Contrebandières*) ; puis Bruay-en-Artois ; Saint-Etienne (où Juleen Compton, récemment arrivée de New York, venait présenter *Stranded*) ; et Pau. Ces semaines variaient de deux à huit jours. On y projeta au total : *Brigitte et Brigitte* (Moullet), *Le Révolutionnaire* (Lefebvre), *Paris vu par* (Divers), *Stranded* (Juleen Compton), *Non Réconciliés* (Straub), *Le Chat dans le sac* (Groulx), *Le Père Noël a les yeux bleus* (Eustache), *Walkover* (Skolimowski), *L'Age des illusions* (Szabo), *Quelque chose d'autre* (Vera Chytilova).

La gamme des réactions obtenues est fort encourageante. Déconcertante aussi parfois. Pourquoi *Le Révolutionnaire* fut-il mieux reçu à Bordeaux qu'ailleurs, alors que les autres films y étaient généralement moins bien reçus ?... Il est vrai qu'une petite clique envahissante perturba fort les débats — des sanguinaires nostalgiques qui n'arrêtaient pas de pleurer : « c'est pas du cinéma, tout ça, nous ce qu'on aime, c'est les vampires... » Mais ce cas reste unique. J'étais d'ailleurs prévenu : Bordeaux est une ville très traditionnaliste. Quant à *Quelque chose d'autre*, qui d'habitude déconcerte les gens (et qui eut à Saint-Etienne quelques grands admirateurs, pas l'assentiment général), il obtint à Pau le grand succès, l'unanimité : le plus beau film qu'on eût vu... Mais Pau fut assurément le meilleur public. C'est-à-dire souple et simple. Capable de cet effort sans lequel rien évidemment n'est possible : accepter de voir le film.

Quoi là d'extraordinaire ? Il y a là d'extraordinaire que c'est rare. « Complexes » sur « complexes » s'entassent partout, et qu'il vous faut d'abord réduire si l'on veut que les gens puissent parvenir à ce premier et dernier niveau : *voir* (et si je reviens sur cette question du public, c'est que *là*, vraiment, est la question). Voir ? Là-dessus, un certain style ciné-club, heureusement en voie de disparition totale, a fait beaucoup de mal. On était le milieu fermé. Le public « averti », dans le coup, initié. Initié au code hermétique qui vous permet de « comprendre », d' « interpréter » un film, de trouver sa *clé* — cette fameuse clé, faute de quoi, en bien des endroits, on refuse d'admettre que le film soit pénétrable. D'où cette jonglerie avec les symboles, avec les gros ou les petits plans, avec les travellings, les panos et le reste... Le public, heureusement, dès que cette ambiance menace, prend de plus en plus le parti de fuir les débats. Les plus à plaindre sont ceux qui s'obstinent à rester, qui se croient obligés d'écouter sagement (sans, bien sûr, oser ouvrir la bouche, — il y a longtemps que les malins de la grammaire cinématographique leur ont clos le bec), tout en se disant : Dieu ! qu'il faut en savoir des choses pour aller au cinéma !...

Les modes et les antimodes font aussi leurs ravages. A telle enseigne que le public, parfois, à qui on a donné une certaine idée du jeune cinéma (des trucs tout fous, tout flous — et tout improvisés), va se rebeller, après un *Chat dans le sac* ou un *Père Noël* : pourquoi cette neige bien blanche et ces ampoules bien allumées ? Qu'est-ce que c'est que ces cartes postales ?... Les arbres, aussi, sont très mal vus : ceux de *Quelque chose d'autre*, et ce plan sublime (du même) de la maison sur la colline font hurler. Nous amateurs de belles images ? Pour qui nous prend-on ? Simple réaction de surface, sans doute, (et relativement aisée à exorciser) mais qui a suffit à « casser » la perception du film. Malgré tout : ce ne sont là qu'accidents et il faut bien plutôt se féliciter de l'ouverture d'esprit avec laquelle, dans l'ensemble, on accueille ces films, en dépit de la répu-

tation que trop souvent leur a fait Paris d'être « difficiles ». En général même on se scandalise : Comment se fait-il que ces films ne soient pas sortis chez nous, en province ?...
« Province »... c'est le mot qui généralement vous accueille, en quelque lieu que vous débarquiez. On prend tout de suite le soin de vous prévenir : Ici Province... Prudence, méfiance... Ville de province, public de province, mœurs de province... Vous attendez pas à grand-chose... excusez-les... Ici, je place tout de suite une remarque : les « Semaines des Cahiers » ont bien mieux marché dans les petites que dans les grandes villes, bien mieux à Bruay-en-Artois et Carpentras et Pau, par exemple, qu'à Bordeaux et même Grenoble. Mais jusqu'à quand la sinistre mythologie parisienne continuera-t-elle d'impressionner le pays ? De ce point de vue, la projection de *Brigitte* est on ne peut plus salutaire.
Pour finir, quelques avis pratiques. Nous avons dû mettre provisoirement fin à ces journées (nos excuses à ceux qui nous attendaient encore) en vue d'une réorganisation. Car nous voulons — entre autres choses — pouvoir proposer, désormais, un programme précis, délimité un certain temps à l'avance (ce qui, à ce premier stade, et pour les raisons exposées au 187, nous a été jusqu'ici absolument impossible). Mais pour qu'une manifestation de ce genre marche bien (ce qui est évidemment l'intérêt des clubs, des « Cahiers » et du cinéma tout court), un certain nombre d'autres conditions doivent être réalisées.
Ainsi, il faut tenir compte *à la fois* de la Publicité (de ce point de vue Saint-Etienne remporte la palme, qui nous accueillit avec de remarquables affiches) ; de la Presse (de ce point de vue, c'est Carpentras, où les journalistes nous suivirent et nous épaulèrent de façon particulièrement efficace) ; de la salle (et de ce point de vue, c'est Liège, avec son Palais des Congrès). Mais ici ce n'est pas tant le confort qui est en cause que la position de la salle qui d'une part doit être centrale, d'autre part fréquentée habituellement et par tous : une salle trop « fermée » ou « spécialisée » découragera une certaine partie du public. Ajoutons : que les organisateurs locaux fassent en sorte, si possible, d'inviter à ces « Journées » non seulement les membres des ciné-clubs, les cinéphiles, étudiants et autres corporations assurément souhaitées et bienvenues, mais aussi — très important — tout le grand public de la ville. C'est le but qu'il faut poursuivre : donner à tous les publics des aperçus de tout le cinéma. Car contrairement à une mythologie par trop répandue : ce ne sont pas les « Cahiers » à qui on pourrait reprocher de se confiner dans le vase clos de je ne sais quel intellectualisme ségrégationniste. Et quant à cela, ceux qui nous ont invité — pour ne mentionner qu'eux — le savent bien. — M. DELAHAYE.



LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Robert Benayoun (Positif)	Jean-Louis Bory (Le Nouvel Observateur)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Henry Chapier (Combat)	Jean Collet (Télérama)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Delahaye (Cahiers)	Michel Mardore (Pariscope)	Jean Narboni (Cahiers)
L'Homme n'est pas un oiseau (D. Makavejev)	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★
Os Fuzis (Ruy Guerra)	★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★	★★	★★★★
Le Plus vieux métier (Jean-Luc Godard)	★★	●			★★★	★★★		★★★★	★★	★★★★
Pharaon (Jerzy Kawalerowicz)	★★	★★★	★★	★★★		★	★★★	★★★	★★	★★★
La Loi du survivant (José Giovanni)	★★★	★★	★★★	★★★	★★	★★	★★	★★	★★★	★★
Curse of the demon (Jacques Tourneur)	★★	★★	★★★		★		★★★	★★	★★	★★★
Strawberry blonde (Raoul Walsh)		★			★★★		★	★★★	★★★	★
Jeu de massacre (Alain Jessua)	●	★	●	●	★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★
La Bombe (Peter Watkins)	●	★★	★★★	★★★	★★	★		★★	★	●
O Desafio (Paulo Cezar Saraceni)	●	★★	★	★★★	★★	★★★	★	●	●	●
Un homme pour l'éternité (Fred Zinnemann)	★	●			★★	●		★★	★★	★
Le Désosseur de cadavres (William Castle)	★★	★	★★					●	★	●
La Noire de... (Ousmane Sembène)	★	★	★	★★★	★	★	●	★	●	●
Les Aventuriers (Robert Enrico)	★	★★	★★	●	★★	●	●	●	★	●
Mekas western (Adolfas Mekas)	●	★	★★★		★★	★★	●	●	●	●
Marat-Sade (Peter Brook)	★	★★	★★		★★	●	●	●	★	●
J'ai tué Raspoutine (Robert Hossein)	★	★	●	★★	★★	●	●	●	●	●
La Gorgone (Terence Fisher)			★		★			●	★	●
Georgy Girl (Silvio Narizzano)	★	●			★		●	●	★	●
La Nuit des généraux (Anatole Litvak)	●	★	●	★	●	●		●	★	●
Un homme de trop (Costa-Gavras)	★	★	●	●	●	●		●	●	●
Le Plus vieux métier (Claude Autant-Lara)	●	●				●	●	★	●	★
Ah !... les belles familles (Ugo Gregoretti)	●	●		★★	●			●	●	●
Le Plus vieux métier (Philippe de Broca)	●	●			★	●	●	●	★	●
Le Plus vieux métier (Michael Pfleghar)	★	●				●	●	●	●	●
Mission suicide à Singapour (Ferdinando Baldi)	●		●		★				●	
A l'italienne (Nanni Loy)	●	●			★			●		●
Araya (Margot Benaceraf)		★	★★★	★★	★★			★	●	★
L'Aventure vient de Manille (Wolfgang Becker)	●				●			●		
L'Homme qui trahit la Maffia (Charles Gérard)							●			●
Trois nuits de violence (Nick Nostro)					●					●
Le Chacal traque les filles (J.-M. Rankovitch)	●				●				●	●
El Greco (Luciano Salce)	●	●						●	●	●
Le Canard en fer-blanc (Jacques Poitrenaud)			●		●	●		●	●	●
Le Plus vieux métier (Franco Indovina)	●	●				●	●	●	●	●
La Vingt-cinquième heure (Henri Verneuil)	●		●		●	●		●	●	●
Le Plus vieux métier (Mauro Bolognini)	●	●			●	●	●	●	●	●
Peau d'espion (Edouard Molinaro)	●	●	●		●	●	●	●	●	●

PETIT JOURNAL DU CINEMA



Gene Kelly dirigeant Walter Mathau et Inger Stevens dans « A Guide for the Married Man ».

Kelly sur Kelly (Gershwin et Demy)

Eugene Patrick Kelly est un homme pratique qui sait avoir confiance en ses rêves et qui est en train d'en réaliser un : porter la jeunesse (et la musique encore inédite) de George Gershwin à l'écran. « C'est la Renaissance du musical, dit-il, préparée par « le néo-non réalisme » de la vague anglaise (« Morgan » et Cie), et le succès aux guichets américains de « Sound of Music » de Wise. Pas moins de seize musicals attendent leurs sorties, ou sont en production ou prévus pour cette année.

Kelly vient de terminer « A Guide for the Married Man », sa première réalisation grand écran depuis « Gigot » (1962) pour la Fox et, après avoir terminé la post-synchronisation **anglaise** des « Demoiselles de Rochefort » à la Warner (Demy a fait trois voyages à Hollywood jusqu'à présent), il commence activement la préparation du film de Gershwin avec Ira Gershwin, frère du compositeur et héritier de toute la musique inédite à la mort de Gershwin en 1937, soit une demi-douzaine de mélodies.

« Nous voulons faire un film sur la jeunesse de Gershwin, ou plutôt un film qui se situe pendant les années de formation de Gershwin, le lendemain de la première guerre mondiale, avant qu'il n'écrive le « Concerto en fa », « Rhapsody in Blue » et « An American in Paris ».

Cahiers « A Guide for the Married Man » est une comédie de boudoir...

Kelly On m'a dit que c'était le premier film américain à traiter l'adultère en farce jusqu'ici, seuls les Français et les Italiens tiraient un effet comique de l'inconduite conjugale, tandis qu'à Hollywood on en faisait des drames ou des mélos. Depuis la révision du Code Hays, il est possible de traiter ce genre de sujet un peu plus légèrement. Oui, c'est une comédie de mœurs, avec Walter Matthau, Robert Morse et Inger Stevens comme vedettes, et toute une suite de vieux routiers merveilleux comme « guest-stars »: Lucille Ball, Joey Bishop, Phil Silvers, Jack Benny, Terry-Thomas...

Cahiers Vous avez inversé les rôles des acteurs...

Kelly Matthau et moi avons eu cette idée. Au départ, Matthau devait jouer le libertin de la quarantaine initiant le jeune Robert Morse aux délices de l'adultère, mais nous nous sommes dits que ce serait plus drôle si c'était Morse qui corrompait l'homme mûr.

Cahiers Que pensez-vous des « Demoiselles » de Demy ?

Kelly J'ai beaucoup aimé ça. L'idée de Demy était de filmer des mouvements incessants. Son film relève à la fois du pays des merveilles et de l'esprit de la danse moderne. C'est plus stylisé que « Les Parapluies de Cherbourg », et c'est sans doute un nouveau départ pour le musical. Les sœurs sont charmantes, bien qu'elles ne sachent pas vraiment danser. Mais je n'ai pas vu assez du film pour en parler vraiment. J'aime beaucoup Jacques » — A. M.

Ce petit journal a été rédigé par Patrick Brion, Michel Delahaye, Axel Madsen et Paul-Louis Martin.



Diahann Carroll dans « Hurry Sundown » de Otto Preminger.

Collège Unique

Après l'Histoire (« Jeanne d'Arc »), la politique (« Advise and Consent »), la rhétorique (« Anatomy of Murder »), l'épopée (« Exodus »), la religion (« Le Cardinal »), l'obsession guerrière (« In Harm's Way ») ou pathologique (« Bunny Lake is Missing »), Otto Preminger s'attaque, avec « Hurry Sundown », au racisme. « Hurry Sundown », qui en France s'appellera « Que vienne la nuit », c'est l'histoire des chances manquées, au lendemain de la Deuxième guerre mondiale, d'intégrer dignement le Noir dans la société américaine. Vingt ans après, cette histoire de bons Noirs et méchants Blancs (à une exception près) peut sembler un peu facile. En 1947, le film aurait provoqué des émeutes, aujourd'hui il répète ce qui est évident.

Cahiers « Hurry Sundown » a été tourné entièrement dans la Louisiane. Y a-t-il eu des incidents pendant le tournage ?

Preminger On était installé au meilleur motel de St-Francis-

ville, petit bourg sur le Mississippi, à 40 km de Bâton-Rouge. Le motel était « intégré », bien sûr, mais la ville a quand même passé un quart d'heure tendu quand le premier des acteurs noirs (californien, comme toute l'équipe) plongea dans la piscine. On divisait pour mieux conquérir : quand St-Francisville ne voulait pas nous louer la salle paroissiale comme cantine, on allait en face, à Hammondville, et vice versa. La situation est très complexe dans le Sud aujourd'hui.

Cahiers « Hurry Sundown » passera-t-il dans les salles du Sud ?

Preminger Il est retenu pour la Floride, et je crois qu'éventuellement il passera même à St-Francisville.

Cahiers Comment Michael Caine a-t-il acquis l'accent sudiste ?

Preminger Il est excellent et tout le monde m'en fait compliment aujourd'hui. Caine est simplement un bon comédien, je lui ai envoyé le script enregistré sur bande magnétique par un acteur de la Nouvelle-Orléans, et Caine l'a écoutée jusqu'à acquérir la mélodie de l'accent rural sudiste.

Cahiers Vous avez quelques scènes érotiques assez audacieuses entre Caine et Jane Fonda. Est-ce que vous prévoyez des difficultés avec les censures de divers pays ?

Preminger Pas vraiment. L'astuce, c'est qu'ils sont habillés.

Cahiers Prochainement vous vous attaquerez à la nouvelle jeunesse dorée.

Preminger Oui, je vais tourner « Too Far To Walk » cet été. Le roman de John Hersey se passe dans une université fictive du Massachusetts et j'ai déjà repéré quelques endroits très chouettes dans divers Etats de la Nouvelle Angleterre. C'est l'histoire de quelques universitaires, de leurs révoltes, aliénations et préoccupations. A la fin le héros découvre, disons, qu'on ne peut pas se forger une personnalité artificiellement, par les drogues hallucinatoires ou la dissipation sexuelle, mais qu'elle s'acquiert de l'intérieur.

Cahiers Pourriez-vous, actuellement, faire des films non engagés ?

Preminger Non, bien que ce ne soit pas toujours facile. Quand je faisais « Exodus » le parti au pouvoir en Israel n'aimait pas le film parce qu'il montrait des Juifs terroristes. Je leur disais que je m'en moquais, car le fait est que sans ces terroristes il n'y aurait pas eu un Etat d'Israël, les Anglais ne seraient jamais partis. Toutes les révolutions vont trop loin.

Cahiers Quels sont vos projets plus lointains ?

Preminger Il ne faut pas trop anticiper, on ne peut écrire l'Histoire qu'après coup, n'est-ce pas. Les gens qui font du cinéma vieillissent ; moi aussi, j'approche de l'âge de raison. Il faut qu'une nouvelle génération surgisse, mais laquelle ? Je n'en sais rien.

Cahiers Y a-t-il un thème qui parcoure votre œuvre ?

Preminger Mon style. Je suis un homme foncièrement libéral et je pense que chacun doit avoir au moins une chance, ainsi que le droit de vivre et de s'exprimer. A.M.



Otto Preminger et Steve Saunders (couché) : tournage de « Hurry Sundown »

Montréal : trois festivals en un

Montréal est une ville aussi épuisante que passionnante. Son festival aussi. Le tout dans une ambiance aussi riche que tendue. Ça fait beaucoup. Pour commencer, quelques mots suffiront sur le cinéma non canadien tel qu'il fut représenté et accueilli là-bas. Il y avait « Simon du Désert », grand moment de spiritualité bunuelienne, « Uccellacci e Uccellini » (Pasolini présent, qui découvrait le Canada), « Non réconciliés », et « L'Homme n'est pas un oiseau ». Il y avait aussi « Un homme et une femme », que n'avait pas encore rendu célèbre l'article de Comolli, mais auquel Straram s'amusa à reconnaitre un certain chien. Straram est notre honorable correspondant à Montréal, également critique, cycliste et québecquois de choc, bref, l'âme de la ville et (avec l'O.N.F. et les Cinéastes Associés), troisième grande force du cinéma canadien. Nous nous fréquentâmes beaucoup Nos deux réputations en souffrirent mais nous nous fîmes une raison. D'autant que les «Cahiers » y gagnèrent, à qui son entremise permit beaucoup de choses.

Nous vîmes aussi « Eclairage intime », auquel la critique du lieu, Michèle Favreau, consacra un bon article intitulé : « Caricature de la réalité », ce qui me dispense d'en dire plus. Sauf à ajouter que Forman, maître de Passer (et dont son élève grossit, désamorce et démonte tous les trucs) était là lui aussi, enviant tout comme moi ces Canadiens qui semblent trouver tout naturel de ne pas être astreints à l'obligation de la carte d'identité. Forman est assurément quelqu'un. Mais d'où vient que son œuvre semble trop relâchée — ou bridée ? Il y a ici mystère. Qu'est-ce qui fait courir Forman ? J'aurais bien aimé rencontrer Michèle Favreau, seulement comme Cournot se répandait partout, disant et écrivant que les « Cahiers » avaient résolu d'assassiner Mozart, alias Lelouch, elle s'était bien promis de ne jamais adresser la parole à aucun des complices de ce meurtre. Je me fis une raison. L'Italie était représentée par « Lei Stazione dei nostri amore » de Florestano' Vancini. Amour et politique. Un beau début, mais ça se dégrade vite. Je partis au bout d'une heure (un rendez-vous chez le docteur). Une heure après, Straram vint me retrouver. Le film n'en finissait toujours pas. Il me rapporta cet extrait du dialogue : « Je continue, je ne cesserai pas de rêver d'un monde sans Eglise ni cellule du Parti. » Ensuite, nous allâmes à l'Université Mac Guill où Arthur Lamothe présentait ses films. Lamothe est un cinéaste d'instinct. Que l'instinct défaille et c'est le cassis. Dans « La Neige a fondu sur la Manicouagan » (que je n'avais pas vu), il y a ce personnage de la jeune femme qu'il faudrait entièrement sucrer.

Dans un tel festival, « Morgan » est une récréation. Vous restez à la sortie et vous attendez. A la 25ᵉ minute, tous les amis sont là : Perrault, Groulx, Lamothe, Brault, etc., et ça fait du bien de se retrouver pour souffler un peu. C'est là que j'ai demandé à Perrault de m'emmener à l'île aux Coudres voir les Tremblay et les marsouins. C'est là que je l'ai entendu parler de « Masculin féminin », qu'il défendait comme personne, parlant de chaque personnage (et de la vision qu'a Godard de chaque personnage) avec la même profonde compréhension qu'il a pour parler des habitants de son île. Ou les filmer.

Pour les canadiens, par contre, on restait jusqu'au bout, même quand on était consterné. Ce fut le cas avec « Yul 871 », de Jacques Godbout, gros morceau de l'O.N.F. et du Festival. Grosse déception. Godbout parle, écrit et se remue beaucoup, en littérature comme ailleurs, et ses jugements sont radicaux. Bergman l'enquiquine, Antonioni est décadent, le cinéma japonais n'est que joli..., « mais j'ai beaucoup d'admiration pour Louis Malle ». Quant à Balzac ou Dostoievski « ce n'est que du roman feuilleton bien fait, je ne peux plus les relire ». Lui, au moins, précise-t-il, quand il fait un roman, il mélange tous les chapitres, et au hasard. Malheureusement (ou heureusement, si l'on pense, comme Lefebvre, que la leçon sera bonne), l'échec du film est à la mesure des prétentions de l'auteur. Il découle



Don Owen : « Note pour un film sur Donna et Gael ».

aussi de ses partis pris : « J'ai voulu faire un film international capable d'aller sur tous les marchés... et d'abord, on n'y parle pas avec l'accent ni le vocabulaire canadien, on y parle un français international, et l'histoire (celle d'un juif qui recherche sa famille réfugiée au Canada pendant la guerre) pourrait aussi bien se dérouler à Paris, Rome, Stockholm ou New York. » Bref, ce film banalisé à force d'être internationalisé, et où les idées de Resnais se voient ramenées au rang de trucs, fit l'unani-



Alexis Tremblay dans « Le Règne du jour » de Pierre Perrault.

mité absolue contre lui. « 871 » : la température à laquelle se consume la vanité. Pourtant, l'intelligentsia québecquoise ne cesse de se reconnaître en Godbout dans la mesure où il est de leur lutte. « Cri de détresse d'un cinéaste canadien », « Pas de cinéma pas de pays » : voilà de ces grands cris auxquels ils sont sensibles et dans lesquels Godbout partage leur désespoir ressassé, leur immense complaisance et leur délectation morose.

C'est le « Malaise canadien ». Né d'un sentiment de dépossession, d'exclusion, ressenti dans une conscience diffuse de vivre une situation de mauvaise foi. Qui sommes-nous ? Ecartelé entre l'Europe et l'Amérique, entre l'anglais et le français (la linguistique est source de quotidiens remous), le Québecquois rêve à l'indépendance de sa province, en tant qu'entité sui generis. Le voici nationaliste, puis révolutionnaire, et de nouveau écartelé. Car il se plaît à analyser sa situation sur les modèles, livresquement élevés au rang de mythes, de l'Algérie ou de Cuba. Il est un colonisé. Lui aussi. Or s'il est vrai qu'il y a une légère disparité entre le niveau des provinces anglophones et francophones (point sur lequel « Le Chat dans le sac » et « Le Révolutionnaire » nous donnaient quelques informations), il n'en reste pas moins que le Québecquois est moins sous-développé que le Parisien (salaires, logements, universités sont des « crises » bien à nous), et moins sous-développé et colonisé que le Breton dont Roger Prat, député P.S.U. des Côtes-du-Nord, a dit : « Le travailleur breton est deux fois prolétaire, d'abord en tant que travailleur, ensuite en tant que breton. »

De cette somme d'incertitudes, l'angoisse se nourrit. La révolte mettrait fin à l'angoisse. Mais contre quoi, la révolte ? Contre un monde bourgeois où les parents ne vous laissent pas sortir le soir (la Barbara du « Chat dans le sac »)? Où les parents veulent qu'on étudie pour gagner sa vie (Don Owen : « Nobody Waved Good Bye ») ? Au terme de ce transfert sur le plan politique ou social de problèmes personnels, le drame n'en n'existe pas moins, et on ne peut que le constater quand on voit tel jeune québecquois gravir systématiquement l'échelle des actes délictueux qui doivent le conduire en prison, ou quand on apprend l'histoire d'Hubert Acquin, où l'on voit comment un chat dans le sac peut se mettre à jouer les révolutionnaires. Acquin fit un jour assavoir à la population qu'il prenait le maquis et entrait en clandestinité à bord d'une voiture volée. Par chance, il n'était pas le premier pauvre bougre venu, et quand la police l'eût pris, sa femme put agir pour qu'on le transférât de la prison en clinique psychiatrique. A peine sorti : deuxième maquis. Pour protester contre la puissance réactionnaire des femmes au Canada, Acquin plaque ostensiblement la sienne et part pour la Suisse, cadre de son nouveau roman. Là-bas, il donne des interviews où il raconte avoir été mis en prison pour ses opinions politiques. Aux dernières nouvelles la Suisse l'aurait prié, poliment mais fermement, d'aller prendre le maquis ailleurs. Comme on dit à l'île aux Couldres : il s'est forgé des chaines pour pouvoir les briser. Il a cru ébranler les colonnes du temple, mais il a été très vexé de voir que rien ne lui était tombé sur la tête. Voilà de ces choses qui (en plus du talent propre des auteurs) authentifient singulièrement la nécessité d'un « Chat dans le sac » (description vécue du climat), d'un « Révolutionnaire » (destiné à agir sur ce climat) et d'un « Nobody Waved Good Bye », où Don Owen, avec une modestie et une acuité extrêmes, pousse son héros (en qui se particularisent les désespoirs juvéniles les plus généralement répandus) jusqu'à la délinquance caractérisée. Leur drame à tous ? La « névrose du confort », sans doute, drame (encore à définir) des pays pourvus, drame qui s'accroit chez ceux qui se veulent révolutionnaires, de l'interprétation « paupériste » qu'ils donnent des inégalités qui inévitablement subsistent. Il faudrait là-bas comme ici méditer cette réalité que définit ainsi Claude Lévi-Strauss : « Toutes les sociétés offrent certains avantages à leurs membres, compte tenu d'un certain résidu d'iniquité dont l'importance apparait approximativement constante. »

Il se trouve que Don Owen fut justement le triomphateur de ce festival avec son « Notes pour un film sur Donna et Gaël ». Deux amies qui travaillent dans la même usine habitent la même chambre. Leurs plaisirs, peines, disputes, jusqu'à la rupture finale où elles pourraient dire, comme les Brigittes : « Donna et Gaël, c'est fini ». On trouve dans ce film les qualités à la fois de « Nobody » et de « Lonely Boy », ce film sur Paul Anka dont Owen fut co-auteur. Celui-ci présentait également « High Steel » (court métrage qui devait remporter à Tours le prix du public), sur une tribu d'Indiens qui travaille aux superstructures d'acier des buildings newyorkais. Il est vrai que Perrault, connaisseur, refuse à ces Indiens leur certificat d'altitude professionnelle. Très sujets au vertige, ceux-ci détesteraient ce genre de travail. Je laisse le débat ouvert.

Ex aequo avec « Notes » fut primé « Buster rides again », inestimable document sur Buster Keaton, tourné à l'occasion du pas très bon « Railroader ». On y apprend, en plus, que les auteurs de ce « Railroader », au lieu d'accepter les idées de Buster, s'efforcèrent toujours d'y substituer les leurs propres. Du coup tout s'explique.

Les Canadiens anglais avaient eux aussi leur gros morceau : « When tomorrow dies » de Larry Kent. Vie et drame du couple. A partir d'une grande justesse de base, le film a quelques belles explosions. Malheureusement, il est scié par l'indécision de Kent qui n'a pas su faire et imposer un choix, qui hésite toujours entre l'exacerbation « théâtrale » et le naturel-vérité, qui n'a pas non plus assumé cette hésitation qui aurait pu constituer elle-même un beau parti pris. Reste que ce film involontairement aléatoire est passionnant, fascinant, et que Kent (envers qui on fut généralement injuste et méchant) a déjà suffisamment tenu pour qu'on n'ait pas à dire de lui qu'il est simplement « prometteur ».

Deux courts métrages nous ramènent maintenant au contexte local. « On sait où entrer, Tony, mais c'est les notes » : document de Claude Fournier sur les yés-yés du coin. Avec une démagogie sans vergogne, Fournier table sur la popularité de son héros-chanteur, sans se priver pour autant de le ridiculiser. On est d'autant plus loin de « Lonely Boy » que Fournier a voulu s'en approcher. Ainsi reprend-il la scène de l'habillage. Simplement, alors qu'on avait dans le premier cas une somme d'indications drôles et profondes sur Paul Anka et son entourage, on n'a plus ici, sous le regard de Fournier,



Don Owen . « High Steel ».

qu'un brave gars qui se déculotte ou se reculotte. Il est vrai que, pour compenser, Fournier nous assène par deux fois la chose. Signalons qu'à propos de ce film Cournot mit pour la première fois tout le monde d'accord en déclarant : « Lefebvre c'est Godard et Fournier c'est Lelouch. »

Avec « Ladies and Gentlemen — Mr Leonard Cohen », Brittain et Owen nous donnaient un étonnant portrait de Cohen, poète juif anglophone, archi-célèbre ici, même chez les francophones. Interviews, scènes jouées, commentaires, dressent un inventaire spirituel du monsieur, avec ses trucs et ses hantises, mais le monsieur en question existe, et le film. Une jolie scène : celle où le poète au milieu de ses amis (marijuanisés semble-t-il) se met soudain à aboyer à la lune en fixant un berger allemand qui se met à en faire autant.

Maintenant, le plus grand film canadien en compétition : « Comment savoir » de Claude Jutra. Film de commande, film didactique sur l'enseignement. Chef-d'œuvre. Comment faire face à l'accumulation du sa-

voir et aux nécessités de sa transmission ? Nous devons effectuer un saut. Et Jutra nous donne tous les éléments du problème, faisant le bilan des formes et méthodes d'éducation passées, présentes et à venir ; de l'école aux machines, en passant par les labyrinthes. Mais devant les stupéfiantes perspectives qui s'ouvrent, Jutra s'est gardé de tomber dans la science-fiction optimiste ou apocalyptique. Il défend un point de vue humaniste : le saut que nous devons effectuer est l'équivalent de celui qu'effectua l'humanité lors de l'apparition de l'imprimerie. Nous reparlerons de Jutra qui depuis le déjà remarquable « A tout prendre » a peu fait parler de lui, mais n'est pas moins grand que Groulx et le toujours outsider Perrault, juste devant (encore débutants) Lefebvre et Owen. La clôture du festival nous ramena brutalement, mais avec grand humour, aux « complexes » québecquois : Robert Daudelin (par ailleurs membre de l'équipe du « Révolutionnaire ») apparut sur scène, pour sa dernière présentation, revêtu d'une chemise taillée dans un drapeau anglais... Importance du Signe au Québec : les fleurs de lys qu'on porte sur soi tatouées ; les pochettes d'allumettes portant « Maitres dans nos frontières » ; les jeunes aux tenues noires marquées de « Québec notre seule patrie » A « Parti Pris », revue autonomiste d'extrême-gauche, on semble prendre ses distances vis-à-vis de ce genre de manifestations.



Claude Jutra : « Comment savoir ».

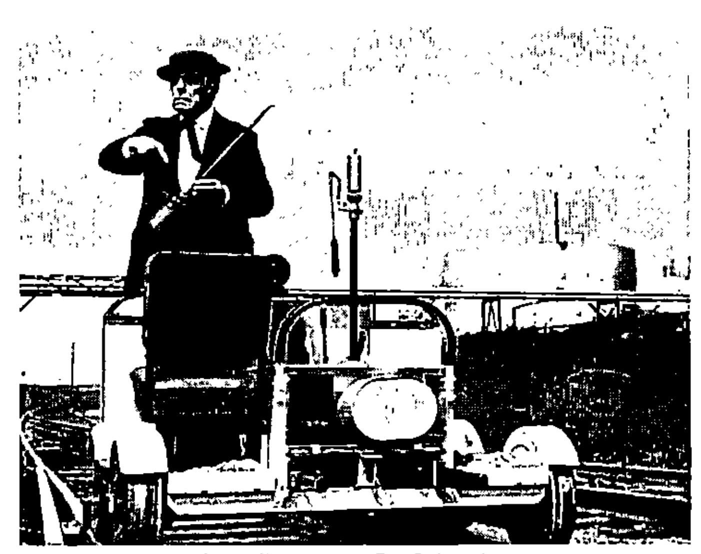
Elles sont pourtant, loin de l'hystérie et du victimisme, ce que peut produire de plus naturel, de plus sain et de plus cohérent le climat québecquois.

Importance aussi du sigle O.N.F. (Office national du film), qui est pour l'intellectuel montréalais le lieu de fixation d'une somme incroyable de hantises (mis à part le fait qu'il peut aussi bien s'écrire N.F.B. — National Film Board). Car le québecquois qui se voit déjà aliéné, colonisé (nationalement, économiquement, idéologiquement, linguistiquement) par les capitalistes, les bourgeois et les Américains, le voici, avec l'O.N.F., qui vit le drame de la fonctionnarisation étatique. L'O.N.F., c'est le gang des fonctionnaires-bourgeois qui régissent sans âme et sans art un organisme sous lequel étouffe la liberté créatrice. C'est aussi une solution faussement miracle qui assure à l'artiste une liberté fallacieuse. C'est aussi ce qui stérilise le climat canadien : ou vous êtes dedans, et vous ferez les films qu'on vous dira, ou vous êtes dehors et vous n'en ferez pas du tout. Dans les deux cas, à quoi bon se battre ? Par ailleurs, il va de soi qu'à l'O.N.F. ce ne sont qu'intrigues et pugilats de couloir, gâchis, favoritisme et incompétence. Ainsi accusé, le trait est assurément faux. Reste que là-dedans, il y a bien du vrai, et qu'un Lefebvre (« Cahiers » 186) sait s'en expliquer avec mesure et perspicacité.

En fait, le cinéma canadien, qui sans l'O.N.F. ne se serait pas lancé comme il a fait, souffre désormais de ce que cet organisme, indépendamment de ses qualités et de ses défauts, monopolise pratiquement, et sans compétition possible, toutes les activités cinématographiques du lieu. C'est à peu de choses près ce que, à l'intérieur d'un autre système, Straub déplorait en Allemagne. Mais déjà, des corrections commencent à s'établir. Il existe quelques films indépendamment produits (« Manette »), il existe surtout les « Cinéastes Associés » qu'ont fondé il y a peu, Lefebvre, Denys Alcand, Michel Brault, Gilles Groulx, Lamothe, etc. C'est à l'O.N.F., de toute façon, que me seront projetés tous les films que je demanderai à voir

Entre ces deux festivals canadiens, un temps d'arrêt, avec Straram et Millichka dans leur campagne, aux bords du Richelieu, non loin de la campagne à Groulx et Barbara. Discussions. Lamothe en renfort. Je constate que dix jours d'affrontement canadiens, généralement nocturnes, ont légèrement perturbé mes réflexes. Il paraît que ce n'est rien. Juste le minimum. Puis retour à Montréal, une ville en pleine effervescence, et dont on voit qu'elle est en train de changer complètement, indépendamment des impressionnants préparatifs de l'exposition. L'O.N.F. est bien située mais au diable. Projections.

La première, avec le « Festin des Morts » me rappelle brutalement un autre des « complexes » canadiens (que « Le



Buster Keaton dans « The Rail roader »

Révolutionnaire », comme il se doit, mentionnera) : la religion. Le film, magnifiquement raté, est passionnant. Raté pour le côté esthète qui en est malheureusement resté au niveau du « joli », passionnant par le sujet et ce texte claudélo-racinien dans lequel s'expriment tous les personnages, Indiens y compris. Car là est le drame : Jésuites contre Indiens, au XVIIIe siècle, les premiers voulant évangéliser les seconds, les seconds résistant à ce qui est la négation de leur univers, et s'emparant des premiers pour les soumettre à la lente et solennelle fête des tortures Admirable dialogue de sourds de deux mondes incompatibles et dont on sait d'emblée qu'aucun n'acceptera de coexister aux côtés de l'autre. On connait la fin.

« Les Montréalistes » de Denys Arcand, court métrage, nous apporte de précieux renseignements sur les origines de cet état de choses. A partir de gravures d'époque et de figures de cire, le film nous dit l'histoire de la ville, fondée en 1642. Ville sainte, créée par des fous de Dieu, peuplée de cloîtrés et de missionnaires, et dont la raison d'être était de rayonner sur le pays sauvage le christianisme le plus brûlant et le plus fanatique. Il reste encore quelque chose dans le Montréal d'aujourd'hui (argent, lois, mœurs) de cette prédominance première.

Il faut après cela voir « Manette » ou « La Folle et les dieux de carton », de Camille Adam. Film sublime et grotesque, mais où tout prend son sens de se voir coulé au moule d'une rare furia filmique. Ça raconte la « dérive » d'une fille qui va d'expériences en ruptures et humiliations. Amants, drogue, prostitution, enfant, vol, prison, asile, etc. A la fin, exclue de son refuge, seule dans la forêt mystique, elle rencontre l'extase, dans une communion totale avec l'univers, et s'identifie au Christ A la fin, brisée, au bord d'un fossé, serrant l'enfant contre son sein nu, à qui elle voudrait donner quelque chose, nous la voyons exprimer son être dans un ressassement bégayé, pleuré, éructé, quasi inaudible de n'être plus qu'un cri.

On retombe de haut avec « La Vie Heureuse de Léopold Z. » de Gilles Carle, qui valut à Straram, pour l'avoir éreinté, quelques inimitiés. Il suffirait pourtant de supprimer tout ce qui a trait à Léopold pour obtenir un documentaire pas mal sur le désenneigement à Montréal (mais il faudrait garder aussi les jambes et la voix de la chanteuse toutes trois bien plantées). Tel quel, c'est un film pseudo-moderne à l'allemande.

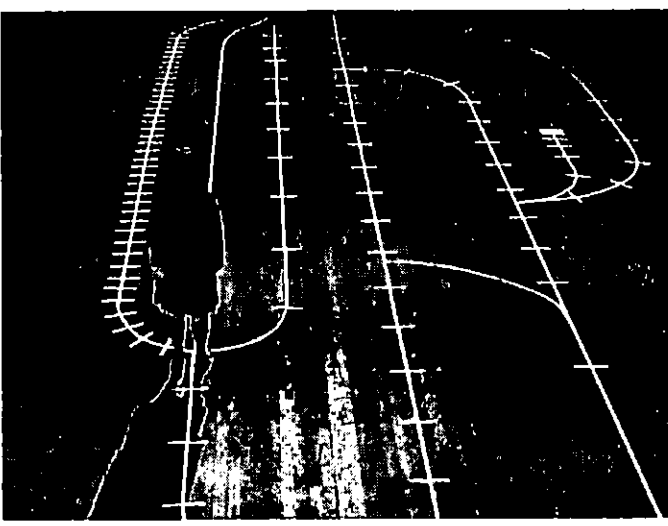
Du côté des anciens : vu ou revu « Un jeu si simple » (le hockey) et « Golden Gloves » (la boxe) de Gilles Groulx. On sait son très grand talent. Inutile d'insister. Mais dommage qu'il n'ait rien fait depuis le « Chat dans le sac ». Arthur Lamothe, lui, montait son premier long métrage « Poussières ». Même non terminé, il est très bien.

Terminons maintenant sur Perrault, Canadien à tout faire (d'abord avocat et maitre en hockey, aussi bien écrivain, poète, pêcheur, chasseur, folkloriste et cinéaste), souverain seigneur d'un domaine qu'il défricha et dans lequel le cinéma s'inséra comme il s'inséra pour Rouch dans sa vocation d'ethnologue. Domaine qui l'isole : il est peu de cinéastes canadiens qui veulent ou peuvent se retrouver en lui. Aucun pourtant qui le récuse. Groulx dit : « Avec sa façon de faire, Perrault, il ne peut pas se tromper. »

« C'est sur les bords du Saint Laurent — Ti pan pan c'est l'amour c'est l'amour — C'est

sur les bords du Saint Laurent — Y avait trois jolies filles... » Tel est l'indicatif folklorique des treize courts métrages que tourna Perrault sous le titre collectif « Au pays de Neufve France », et dont les textes — tous de Perrault — sont non moins admirables que le reste. J'en prends cinq. « L'Anse aux basques » : un lieu et ses hommes, issus d'un turbulent noyau basque (on régla ses comptes au canon avec un lieutenant de Champlain), suivis à travers leur histoire, leurs mœurs et leurs noms. « Ka Ke Ki Ko Ku » (l'alphabet indien dont les enfants chantonnent les premiers sons). Admirable finale : les tribus déchirées par les exigences de l'instruction. Les enfants n'ont pas le droit de répondre avec leurs parents à l'appel immémorial du cycle des migrations. Il faut les laisser auparavant à l'hydravion qui les emportera vers l'école. Les Indiens aujourd'hui, c'est une longue misère (et l'on y faisait allusion, bien sûr, dans « Le Révolutionnaire »). Ils sont toujours, sur leurs propres lieux, déplacés, soit qu'on les bouge quand ils voudraient rester, soit qu'on les parque quand ils voudraient bouger. Certains curés les regroupent de force en centres villageois pour avoir leurs ouailles à portée d'évangile. Ça ne finit jamais bien. Un beau jour on retrouve la mission déserte. Ils sont repartis pour les anciens lieux — mais dans quel état !

« Goélettes », c'est la grande aventure des goélettes du Saint-Laurent (« On navigue parce que la mer avance, et la mer on ne la cultive pas »), dont il passe encore quelques-unes, sur le Saint-Laurent ou sur le Richelieu — et le « Jean Richard » est la préférée de Millichka. Voici donc — un film pour lui tout seul — « Le Jean Richard », sur la naissance (1959) de la dernière des goélettes, montée, modelée, littéralement sculptée de main d'artisan, dernier navire produit par la dernière famille qui fit encore ce métier. Une sorte de « Sabotier du Val-de-Loire » en somme. Mais Perrault n'arrête jamais son travail à mi-chemin. Il a enregistré et conservé pour la suite du monde la description des techniques de constructions de bateaux (avec éventuellement leur ascendance indienne) telles que s'en souviennent encore les anciens. Le tout s'ajoutant aux quelques centaines de bandes qui portent les chants et danses toujours et partout recueillis. Le cinquième est « L'Anse Tabatière ». Des familles d'origine écossaise, les Robertson, vivent, 15 jours par hiver (parenthèse dans leur activité morutière), la pêche au loup marin. Jours dangereux, pris dans ces périls contraires que décrit ainsi Perrault : « Si la chaleur et le vent lèvent l'ancre des glaces, la banquise risque d'emporter avec elle cette coûteuse et laborieuse installation de câbles, de mailles, de cordages, d'ancres et de flotteurs — c'est pourquoi chaque jour des hommes viennent libérer les bouées et méditer sur la pêche et le froid — si le froid persiste, si le vent ne détourne pas la banquise, si la glace ne se brise, il n'y aura pas de loups marins — s'il n'y a pas de loups marins, il n'y aura pas de nourriture pour les chiens — s'il n'y a pas de nourriture pour les chiens, il faut se débarrasser des chiens — s'il n'y a pas de chiens, comment vont-ils transporter le bois d'hiver ?... »



« Comment savoir ».

Perrault ne s'arrête jamais à mi-chemin. Il continue, avec ou sans caméra, de s'occuper des choses du pays, et sur l'Ile aux Couldres, fécondée par la « Suite du Monde », cela donne la Société de Pêche (coopérative dont Perrault est le seul membre non indigène) et la toute récente Société Zoologique dont la première tâche sera la construction de l'aquarium pour remplacer le bassin de l'hôtel où les marsouins capturés font un stage avant d'être vendus (alors qu'autrefois on les prenait pour la viande ou l'huile) aux aquariums de Londres, Monaco ou New York. Malheureusement, des marsouins, dans les harts, il s'en prend peu maintenant. Quatre une année, dix une autre, mais rien entre-temps, c'est peu. Les marsouins ne remontent plus aussi haut qu'autrefois, et Léopold Tremblay a toute une théorie là-dessus. Alors, si l'île veut continuer d'en vivre, il lui faut d'autres chasses. Quelles ? Perrault y a pourvu. Il a inventé une sorte de safari qui se pratique sur de petits canots rapides. On guette, cerne, et poursuit le marsouin, au large de la baie de Tadoussac par exemple (où débarqua Champlain en 1603 — Québec ne devait exister qu'en 1608), de la bature aux Alouettes à la bature de tous les diables. Il faut, au moteur, un génie de la conduite, et, à l'avant, un génie du lasso, d'autant qu'il faudra lui en passer deux, de lassos, au marsouin, si on ne veut pas qu'il s'échappe. Au milieu d'un tel événement, on se prend vite à regretter la quiétude d'« Hatari » — que Perrault évidemment, pas cinéphile pour un sou, n'a pas vu. Mais s'il reprend la caméra, c'est « Le Règne du jour », où il a retrouvé les Tremblay (le vieil Alexis (1), sa femme, et leur fils Léopold) pour les transporter au pays des Grands Ancêtres, la France. Après une première halte à New York (une visite au marsouin de « Pour la Suite »), le bateau les emmène. Ils feront un pèlerinage à Saint-Malo, patrie de Jacques Cartier (qui le premier, en 1535, remonta le cours du Saint-Laurent et remarqua l'Ile aux Couldres), et ils retrouveront dans le Berry les traces du premier Tremblay qui partit en 1647 pour le Canada et qui est à l'origine des 56 000 Tremblay qui s'y trouvent actuellement. Et tout au long du film, de découvertes en découvertes, ils se livreront à d'étonnants exercices d'ethnologie sauvage. A la suite de cette expédition, Alexis, revenu s'installer entre ses deux bibles (les voyages de Jacques Cartier et la généalogie des familles de sa province — 80 pages serrées pour la lignée Tremblay), continue de les commenter, plus sage encore de les avoir l'une et l'autre éprouvées.

De Montréal, on est vite à New York qui devait être, après « Hatari » et « Pour la Suite du Monde », ma troisième vérification. Millichka n'arrêtait pas de dire que c'était une ville terriblement émouvante. J'eus vite fait de lui donner raison. — M. D.

1) Dont nous apprenons la mort au moment de mettre sous presse. Voir P.S. à Montréal en fin de Petit Journal.

Retour en grade

Sam Peckinpah espère bientôt pouvoir rentrer du « froid ».

Le rôle de cinéaste maudit ne lui plaît pas particulièrement, et depuis la mésaventure de « Major Dundee » et son congédiement, il y a deux ans, de « The Cincinnati Kid », il s'est assagi. « Disons que j'ai été sur la liste noire », plaisante-t-il ; « j'ai compris que j'avais plus de 21 ans que j'avais signé des contrats et que nous croyons souvent à ce que nous voulons croire et pas aux faits. Le premier devoir d'un cinéaste consiste à comprendre les autres ; ce n'est pas leur boulot de me comprendre, moi ».

Peckinpah, qui vit à Malibu avec sa seconde femme, l'actrice mexicaine Begona Palacios, et les enfants issus de ses deux mariages, a pas mal travaillé depuis « The Cincinnati Kid », d'où il fut évincé après huit jours de tournage par le producteur Martin Ransohoff, et remplacé par Norman Jewison qui décida sagement de tout recommencer.

Peckinpah écrivit d'abord le scénario de « The Glory Guys », espérant qu'on lui en confierait aussi la réalisation.

A sa place on choisit Arnold Laven. Maintenant, il achève le script de « Villa Rides », dans lequel Yul Brynner jouera Pancho Villa avec Robert Mitchum comme partenaire. « C'est un script brutal, c'étaient des types plutôt durs. Le film sera tourné en Espagne parce que Villa est encore un sujet trop brûlant au Mexique », nous dit-il.

Peckinpah a également travaillé à la télévision. Il a mis en scène « Noon Wine » avec Jason Robarts pour l'émission de prestige d'ABC « Stage 67 », sans dépasser ni budget ni horaire, et pour le Bob Hope Show, il a réalisé « The Lady is My Life ». Avec Robarts il a un projet : « Cabel Hogue », et il parle de transposer à l'écran, avec l'acteur suédois Per Oscarsson, « The Castaway » de James Gould Cozzens. — A. M.

Martine Carol

Entre Françoise Arnoul et Brigitte Bardot il y a, clivage indispensable dans l'Histoire du cinéma français entre deux styles d'actrices, Martine Carol. Née le 22 mai 1922, elle fréquente d'abord l'école secondaire de Neuilly-sur-Seine puis les cours dramatiques de Simon et Wall Elle débute alors au théâtre sous la direction de Gaston Baty et le pseudonyme de Maryse Arley, délaissant son vrai nom Marie-Louise-Jeanne Mourer, et joue « Phèdre », « Les Caprices de Marianne » et « La Route au Tabac », où elle tenait le rôle de Pearl, qu'interprétait Gene Tierney dans le film de John Ford.

Elle tourne son premier film en 1940 : « Bifur III », aux côtés de François Périer et René Dary. Mais la guerre arrête le film, et c'est « La Ferme aux loups » de Richard Pottier qui marque ses vrais débuts. Suit une longue liste de comédies ou de mélos sans relief : « Trente et Quarante », où elle est amoureuse de Georges Guétary, « L'Extravagante Mission » de Henri Calef avec Henri Guisol, « En êtes-vous bien sûr ? » de Jacques Houssin aux côtés de Coco Aslan et Robert Dhéry, « Miroir » de Raymond Lamy avec Gabin, « Carré de Valets » de Berthomieu, « Les Souvenirs ne sont pas à vendre » de Robert Hennion avec Frank Villard, « Je n'aime que toi » de Pierre Montazel avec Luis Mariano, « Une Nuit de noces » de René Jayet avec Jean Parédès, « Méfiez-vous des blondes » de Hunebelle. De cette période, qui va de 1940 (« Bifur III ») à 1950 (« Méfiez-vous des blondes »), se dégagent surtout « Voyage surprise » de Pierre Prévert (46), le film inachevé de Carné « La Fleur de l'Age » (alias « L'Ile des Enfants perdus ») (46), sa brève apparition dans « Nous irons à Paris » de Jean Boyer (50) avec Philippe Lemaire et Ray Ventura, et « Les Amants de Vérone » où elle personnifiait la vedette du film dans le film « Roméo et Juliette », mais son rôle était quelque peu éclipsé par le couple Reggiani-Anouk Aimée.

1950 marque le vrai départ de Martine Carol. « Caroline Chérie » de Richard Pottier sur un scénario de Anouilh d'après Cecil Saint-Laurent, la met, au cours des journées



Martine Carol dans « Vanina Vanini » de Roberto Rossellini.

révolutionnaires, aux prises aussi bien avec les révolutionnaires de 89 qu'avec les Chouans et les mercenaires de toute révolution. Film sans talent mais qui impose le personnage de Caroline de Bièvres et fait de Martine Carol l'incarnation de toute l'esthétique féminine française des années cinquante : libertine mais bon enfant. Suivent « El Deseo y el Amor » (« Le Désir et l'Amour ») de Decoin, où elle s'éprend d'Antonio Vilar, « Adorables Créatures », le premier film où Christian-Jaque, qu'elle devait épouser deux ans plus tard, la dirige, « Belles de Nuit » de René Clair, où dans les rêves de Gérard Philipe, elle personnifie la « grande dame » des années 1900 et enfin la suite de Caroline « Un Caprice de Caroline chérie » (52) dont Jean Devaivre assure la réalisation. « Lucrèce Borgia » de Christian-Jaque fait d'elle la sœur de César Borgia-Pedro Armendariz et la femme de Massimo Serato. « La Pensionnaire » (« La Spiaggia ») de Lattuada lui donne un excellent rôle dramatique en veuve, ex-prostituée Puis deux films à sketches, « Destinées » où elle apparait dans le troisième épisode, le meilleur, dirigé par Christian-Jaque et intitulé « Lysistrata ». Mariée au conquérant Raf Vallone, elle y prenait la tête des femmes lasses de la guerre et décidées, pour punir leurs maris, à se refuser à eux. « Secrets d'Alcôve » lui donne le rôle d'une courtisane à qui est offert par erreur le « Lit de la Pompadour », titre du sketch, mis en scène par Delannoy. En 1954, Christian-Jaque la dirige dans « Madame Du Barry ». Mariée à Noël Roquevert, elle y devenait la maîtresse du roi (André Luguet) et périssait sur l'échafaud Dans « Nana », toujours de Christian-Jaque, d'après le roman de Zola, elle faisait la ruine de Noël Roquevert, Charles Boyer, Jacques Castelot et Walter Chiari, et une nouvelle fois mourait à l'écran, étranglée.

Si « Madame du Barry » et « Nana » font de Martine Carol une vedette dans les règles du star-system, « Lola Montes » d'Ophuls lui donnait le même rôle que, à Rita Hayworth, « La Dame de Shangai », et à Ava Gardner « La Comtesse aux Pieds Nus » : celui de magnifique « objet » brusquement brisé Comme l'écrivait Truffaut (« Cahiers » n° 55), Max Ophuls, qui a très vite compris que Martine Carol n'avait pas plus de parenté avec Lola Montes que lui-même avec le Pape, a adopté le parti pris de faire de Lola une statue de plâtre qui aurait la faculté de souffrir. Lola Montès n'existe pas ? Qu'à cela ne tienne. A force d'entasser des pierres sur cet édifice aérien, Ophuls est arrivé à bâtir une cathédrale



Martine Carol (dans « Lola Montes ») : adieu à Oskar Werner.

entre ciel et terre, pour tout dire un Oratorio, et ce n'est pas par hasard que « Lola Montès » m'a fait penser à « Jeanne au Bûcher », film qui, lui aussi, fera sortir pas mal de sottises des encriers ».

Après « Lola Montès », le mythe Martine Carol, qui venait d'être mis à mal dans le film d'Ophuls, est peu à peu sapé par chaque nouveau film. Aux rôles de la période 50-55, qui imposaient sinon une vedette du moins un type de femme, succèdent maintenant des personnages inconsistants. Que cette période coïncide avec l'apogée de Bardot sous la double houlette de Vadim et de Lévy n'est pas étonnant. « Les Carnets du Major Thompson », de Preston Sturges, avec Jack Buchanan, « Difendo il mio Amore » de Guilio Machi et Vincent Sherman, où Vittorio Gassman, journaliste ambitieux et sans scrupules, dévoile le passé trouble de Martine Carol, devenue mère de famille, « Le Tour du Monde en 80 Jours » de Michael Anderson où elle ne passe dans le champ que pour gifler Passepartout, confirment une décadence complète, qu'affirment encore « Action of the Tiger » du tâcheron Terence Young, « Nathalie » de Christian Jaque, « Le Passager Clandestin » de Ralph Habib avec Karlheinz Boehm, « Noces Vénitiennes » de Cavalcanti. « Ten Seconds to Hell », d'Aldrich, sur les démineurs de bombes, l'unit finalement à Palance, seul rescapé de l'équipe. Mais après le film d'Aldrich, la litanie des films décevants reprend Exceptons « Austerlitz » où elle est Joséphine, « Nathalie Agent Secret » de Decoin, pâle resucée du premier, « La Française et l'Amour » dans lequel elle joue dans le sketch « La Femme seule » de Jean-Paul Le Chanois, « Un Soir sur la Plage » de Boisrond avec Jean Desailly, « Le Cave se rebiffe » de Grangier aux côtés de Gabin, « En plein Cirage » de Lautner avec Félix Marten, « I Don Giovanni della Costa Azzurra » de Vittorio Sala. En 1961, Martine Carol trouve un rôle fascinant, celui de la Comtesse Vitelleschi, amante de Terzieff, dans « Vanina Vanini ». On sait comment, contrairement aux désirs de Rossellini, le rôle de Martine Carol fut écourté au montage pour donner plus de lustre à celui de Sandra Milo. Dans la copie de travail montrée récemment à la Cinémathèque, on a pu voir à quel point le rôle de la Comtesse était capital (et combien Martine Carol y était excellente), décentrant volontairement le scénario de la liaison Terzieff-Milo et répondant typiquement à l'esprit stendahlien. Le dernier film de Martine Carol fut « L'Enfer est Vide ».

Si elle n'a jamais été une grande actrice, elle a toujours été une star. — P. B.

Oberhausen 1967 Misère du court métrage et court métrage de la misère

Pour une définition précise de l'esprit et l'ambiance de ce festival, je renvoie au compte rendu lucide de Michel Delahaye (1965, Cahiers nº 165, pp. 58-63). Je voudrais seulement ajouter quelques perfides remarques. Un certain nombre de pays sont représentés à Oberhausen mais les sélections ne reflètent en rien leurs écoles cinématographiques. Aussi, le festival brille par ses absences. En particulier, et c'est un paradoxe pour un festival « de gauche » où



« 19 Décembre » de Louis Celis.

presque chaque pays de l'Est est salué par « la » maire elle-même la sélection estienne était particulièrement affligeante. Je parlerai des exceptions seulement ; attaquer le reste est trop facile et trop vain. L'indignation et la consternation une fois englouties par le temps, il reste les souvenirs, les meilleurs venant du Danemark, de la Hollande et de la Belgique. L'Allemagne occidentale apporte l'espoir d'une école munichoise. Au demeurant, les grands absents de la compétition furent le Canada, la Russie, les U.S.A., l'Italie et la France.

HORS PROGRAMME

1) Presque tous les soirs des discussions avaient lieu sur les films, en présence de leurs réalisateurs qui ne savaient plus où se mettre tant les questions volaient bas : « Pourquoi le soleil se lève-t-il à gauche et non à droite ? Est-ce que toutes les femmes vivent comme cela dans votre pays ? etc. » Rien ne concernant vraiment le cinéma ; ceci est d'ailleurs une impression générale.

2) Des films dits d'information (surtout américains et allemands) étaient présentés pour susciter peut-être quelque intérêt chez les débiles, les maniaques, on ne sait pas, peut-être les égarés.

3) Enfin, le cinéma a vraiment repris ses droits dans une rétrospective très intéressante du jeune cinéma tchécoslovaque.

QUALITE ET QUANTITE

Il est étonnant de voir en un lieu précis tant de confusion dans les intérêts. Le public, par exemple, est très disparate, prêt à hurler pour le moindre film de valeur et à applaudir les petits ch'chis esthètes d'un bon fotograf. Ce public est d'ailleurs parfaitement représenté par les différents jurys qui, à de rares exceptions près, n'ont pas su voir ce qui valait vraiment. Confusion également dans les films présentés. Un **métrage court**, c'est en effet bien vague. Il y a d'abord la grande horreur, l'abomination du festivalier : le **documentaire.** Soit accompagné d'un commentaire édifiant sur des images insipides, soit constitué d'une débauche d'images insignifiantes, il est de plus en plus insupportable. On ne peut plus accepter ces grimaceries du cinéma-vérité où l'on triche toujours avec la vie, ou l'on ne montre ni les choses ni les gens. Tout cela reste journalistique, à peine télévisionnable. Un genre très apprécié : le **dessin animé** engagé : exemple « Die Fliege », qui a d'ailleurs été amplement primé. Ceci est une grave erreur, car si le dessin animé peut être justifié, c'est dans l'absence de sens. Enfin **l'animation** métaphysique, le truc-film à message ont paru particulièrement à la mode...

LE STYLE

Il semble que le niveau général du festival en reste à l'arrêt sur l'image ou au montage de photographies, si bien que parfois on a l'impression d'assister à un festival de diapositives. Par ailleurs, le travelling optique avant, arrière, panoramiqué, etc., est utilisé au maximum, si mal qu'on se croirait souvent à une démonstration de foire. Aussi, si l'on réunit : un bon acteur (Max von Sydow), des photographies, des arrêts sur l'image, des zooms on a des chances d'avoir le grand prix.

A noter en conclusion le goût général pour l'ornithologie : les mouettes auraient mérité le grand prix de la popularité et de l'impuissance.

Aussi, si l'on écarte les documentaires, les dessins animés et les truc-films, que reste-t-il ? Les films de fiction! Parmi ceux-ci, comme dans les vieux westerns, les bons et les mauvais...

NORD

1) Films danois. Dans la misère générale, voici tout à coup trois films visibles : « Ti Slips og et Herte » (« Dix cravates et un cœur ») de Henning Ornbak, raconte les mésaventures d'une charmante jeune fille cherchant un amant et dont les efforts restent vains. C'est drôle, enlevé, sans profondeur mais sans prétention ; il est rare de trouver un comique féminin. « Skammellegepladsen » (« La place du jeu de construction ») de Sune Lund-Sorensen, est un documentaire intéressant par le sujet : les loisirs des enfants, conçus de façon moderne : le film est direct, sans bavures. Enfin, « Sommerkrig » (« Guerre d'été ») de Palle Kjaerulff-Schmidt décrit avec un peu de poésie facile et beaucoup de moyens techniques (sans doute ceux de l'armée danoise) la promenade d'un soldat libéré par une mort fictive des manœuvres auxquelles il participait. Le film se moule à tous les tours, détours et bons tours de la bonne conscience, y compris le devoir. Enfin, il y a un plan en hélicoptère : c'est pas tout le monde qui peut se permettre !

2) Films belges. Deux surprises ; le court métrage vient de la Belgique isolée avec l'affirmation d'une certaine qualité. Ceci n'est pas sans réserve : on aimerait voir les films prochains de ces deux réalisateurs qui ont eu au moins le courage de présenter des films sans concession.

« 19 December » de Louis Celis décrit sans ménagement la solitude agonique de deux soldats perdus dans la guerre. Une absurdité célinienne (sans jeu de mots) entrecoupée de heurts esthétiques, confère à la mort du soldat l'absence de tout sens (pratique dirait Moullet, que fout-il là, pourquoi ne se barre-t-il pas ?...) Cet essai, entièrement réalisé (idée, tournage, montage) par un peintre de Flandre, a été hué évidemment.

Celis : « C'est mon premier film terminé. J'ai commencé d'autres films, mais les acteurs m'ont abandonné parce que je ne les payais pas. J'ai un projet : deux hommes et une femme, isolés du monde ; c'est l'isolement qui compte. La psychologie et la politique sont une même chose : au Vietnam, on se bat pour la liberté du monde avec une croix. Le monde n'est pas du tout comme on le voit. Der-

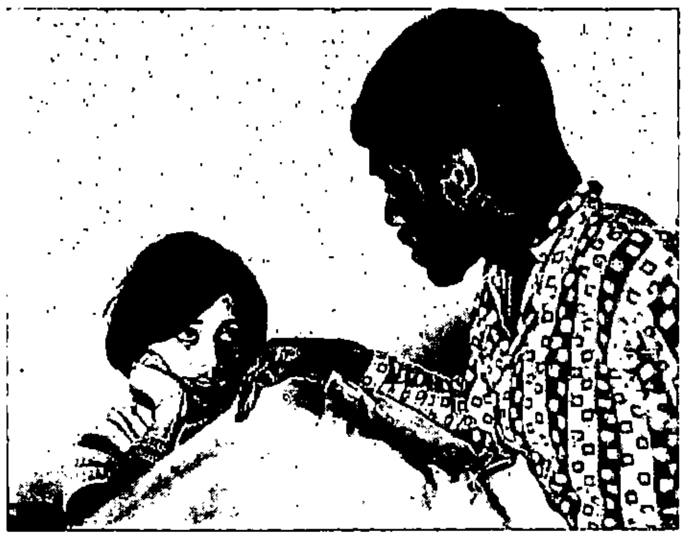


« Sabine 18 » de Gosov.

Mauvaises fréquentations

Sous le titre général « Les Mauvaises Fréquentations » seront projetés à Paris, à partir du 7 juin, les deux moyens métrages de Jean Eustache : « Du côté de Robinson » et « Le Père Noël a les yeux bleus » : très certainement ce qui compte le plus dans le jeune cinéma français. (Ci-dessous : Aristide et Dominique Jayr dans « Du côté de Robinson ».)





« Patience » de Jan Gruyaert.

rière les choses il y a des mensonges. »

« Patience » de Jan Gruayert L'ennui, un type dans une chambre d'hôpital des choses, des visages et des faits lents et fugitifs construisent le temps pour toujours.

Jan Gruyaert « J'ai fait une école en Hollande, d'abord comme photographe

Cahiers Que pensez-vous de « L'Homme au Crâne rasé » ?

Gruyaert Je l'aime bien mais ce film n'est pas fini, pas juste. Pour vous à Paris c'est une confrontation avec la Flandre Mais ici, il y a encore plus. Il y a des trous dans ce film

Cahiers Ce n'est pas notre avis Avez-vous des projets ?

Gruyaert Oui, un long métrage, pris d'un seul point de vue. La caméra ne changerait pas de place. C'est l'observation d'un type isolé sur une tour de garde. Il observe ce qui se passe derrière les murs : tout le monde juge les personnes sur ce qu'on voit, mais on ne voit pas ce qui est.

3) Films hollandais. Il semble de plus en plus certain que les films venant du nord sont dignes de quelque intérêt. Bien que très « esthète » (mais c'est déjà quelque chose). « Het Eiland » (d'Eric Terpstra) nous propose sur de belles images et par un montage vif une histoire très proche du mythe de Tarzan. Une dame, en mal de maternité, va se faire engrosser par un solide gaillard dans la campagne... « Beppie » est un documentaire bien mené par Johan van der Keuken et qui décrit la vie d'une petite Lolita. C'est le type du bon reportage télévision, peut-être un peu long car le sujet s'épuise de lui-même assez vite.

« Dinsdagavond » (« Mardi soir ») de Bas van der Lecq est certainement un des meilleurs films de ce festival. C'est l'histoire d'un type moyen qui n'arrive pas à quitter les lieux et la vie sordide qui constituent son monde. Il est enfoui véritablement, souterrain à lui-même, et jamais ne verra autre chose que les limites d'un univers clos. Le caractère atroce du film est qu'il se referme sur lui-même. La valise ouverte est refermée Les ports exotiques resteront des idées. Le récit est parfois d'un naturalisme un peu caduc mais sa cohérence désigne déjà un style.

4) Films allemands de l'ouest. Ici, une surprise : les films de Gosov, c'est un des jeunes réalisateurs munichois présents à ce festival. Deux films : « Harte Arbeit » (« Travail pénible ») et « Sabine 18 ». J'ai une nette préférence pour le premier.

Gosov J'ai eu des difficultés dans ce tournage parce que le son direct en extérieur ne fait pas professionnel en Allemagne. Les acteurs improvisaient sur un texte précis : ainsi, chaque soir, le script était changé. Le type, 35 ans, sans talent, a tout fait dans la vie et maintenant il veut fonder un journal· c'est un « non-conformiste ». Si on lui avait donné de l'argent il n'aurait pas fondé le journal. C'est typiquement allemand : sa raison de vivre c'est de ne pas fonder son journal. Il voudrait bien, aussi, mener une vie bourgeoise, il est jaloux du type à la voiture ; pour tout, il aurait pu faire quelque chose, mais il reste velléitaire.

Cahiers Quels sont vos projets ?

Gosov Un long métrage que je produis moi-même (60 000 marks) et qui s'appellera « Kopfjagd ».

Cahiers Que pensez-vous du cinéma allemand ?

Gosov Il n'y a pas de cinéaste allemand à part Straub. C'est le seul C'est lui qui nous pousse

Cahiers Et Ulm ?

Gosov Ce sont des « artistes » !...

UN FILM YOUGOSLAVE

« La Route », de Nikola Rajic. Il a été déjà fait quelques éloges de ce film yougoslave dans les « Cahiers » (184, p. 16). J'y reviens car il méritait le Grand Prix, incontestablement. Mais il a été desservi par deux choses : 1) sa qualité cinématographique et son absence de clins d'œil ; 2) un incident de projection comme il n'en arrive guère qu'à l'Ulm pour les étangs tragiques : une inversion dans l'ordre des bobines (incident qui n'aurait pas gêné beaucoup de films présentés à Oberhausen, tant leur gratuité, etc.) qui a coupé la construction dramatique.

Rajic Mon film est l'histoire d'une fille qui vit dans l'ombre et qui croit tout ce qu'on lui dit. Son frère veut la marier, alors elle le suit.

Cahiers Comment s'est passé le tournage ?

Rajic J'ai eu beaucoup de difficultés Je n'ai pas exactement choisi le scénario, les acteurs m'ont été imposés, la préparation a été très courte. En plus, comme il fallait tourner presque tout le film dans une fête de village réelle, il était nécessaire d'attendre le moment. Je connais bien cette région où il fait toujours beau. Le matin du tournage il pleuvait On a tourné quand même. Je me suis engueulé avec l'opérateur.

Cahiers Le film ne se ressent pas de tous ces problèmes et tout l'aspect documentaire ou plutôt ethnique s'intègre parfaitement à l'histoire qui est très belle. L'écriture est classique et il est rare de voir un court métrage aussi solide

Rajic Merci bien. Vous savez, pendant tout le tournage j'ai pensé à Renoir. Il est formidable Je me disais toujours : « Cette scène, comment Renoir la tournerait-il ? » « Boudu » est le plus beau film du monde.

Cahiers Quels cinéastes appréciez-vous surtout ?

Rajic Renoir bien sûr, Godard, Ford, Stevens. J'aime beaucoup un film qui s'appelle : « Une place au soleil » Et puis Dovjenko : la mort du grand-père dans « La Terre » est une chose merveilleuse C'est quelqu'un qui s'est totalement accompli.

Cahiers Avez-vous des projets ?

Rajic Oui, un film à sketches. J'ai écrit déjà deux histoires. Mais je ne sais pas, mon film a eu beaucoup de malheurs Au festival de Pula, il devait être projeté dans le grand amphithéâtre devant des milliers de personnes mais il s'est mis à pleuvoir juste avant la projection. Je ne sais pas, c'est la fatalité

RETROSPECTIVE DU JEUNE CINEMA TCHECOSLOVAQUE

Marginale, cette rétrospective de courts et longs métrages fut cependant l'événement le plus important de ce festival Elle réconforte le festivalier comme elle confirme l'excellence du cinéma tchèque. Je ne reviendrai pas sur les films déjà critiqués aux « Cahiers ».

Chytilova. Avec « Strop » (« Le Plafond »), le cinéma renait de ses cendres grâce à la caméra de Vera Chytilova dont c'est le premier film. Tourné en 1961 sur un scénario de Pavel Juracek, ce film raconte — autant que ma mince compréhension des sous-titres allemands, cauchemar de ce festival, me le laisse entendre — la journée et la nuit puis le matin d'une jeune femme, belle et désorientée. Etudiante et mannequin à la fois, elle hésite, erre parmi la rue et finit par rentrer chez elle. Le désespoir fait place à quelque chose d'autre quand dans le train une femme lui tend une tartine, et que, après un temps d'hésitation, elle accepte.

Menzel et Bocan. De Menzel (né en 1938), dont c'est le deuxième long métrage, « Ostre sledonané vlaky » (« Trains strictement contrôlés » 1966). C'est une salade post-formanienne où le charme de Forman fait place à une vulgarité drôle, grivoise et excessive mais qui finit par lasser sans totalement ennuyer. Je préfère de loin « Nikdo se nebude smat » (« Personne ne rira ») de Hynek Bocan (né en 1938). C'est l'histoire d'un critique et professeur (Jan Kacer) connu et beau gosse, poursuivi par un emmerdeur qui finit par détruire complètement sa vie sentimentale et professionnelle. Le charme du film tient dans l'équilibre entre un quotidien tel que l'a poétisé Tati et l'histoire elle-même. On est séduit un peu malgré soi A noter deux séquences comiques très bien filmées Cependant le film reste hésitant et parfois un peu lourd

Masa : un cinéaste des lointains. « Bloudeni » (« Erreurs ») est le premier film de Masa, surtout connu jusqu'alors comme scénariste. Son film est beau. Certes, il ne fait pas directement partie de « l'école tchèque » et l'on sent le scénariste et dialoguiste à côté du réalisateur. Justement, l'absence de tout effet de mise en scène ou de mise en images, l'habileté du récit et l'intérêt des thèmes explorés donnent à cette écriture simple une force et une austérité qui manquent à nos esthètes La savante discrétion avec laquelle les thèmes

de l'abandon et de la lâcheté sont évoqués à travers les découvertes d'un adolescent perdu dans un monde « lointain » arrive à susciter une atmosphère vraiment intime.

« Sur l'autre bord du bout des choses »

L'après-midi de la remise des prix, qui tombèrent à côté comme des balles d'un tir forain tardivement enivré, je rentrai à l'hôtel prendre ma valise. L'air était douceâtre comme une trahison attendue. Le temps s'était refermé sur des signes. Je rencontrai Rajic, par hasard. Son film n'a reçu aucune distinction, aucune mention — P.-L.M.

Heston syndicaliste

Le vent chasse les derniers flocons de neige de la Sierra Nevada à travers quelques buissons rachitiques. Nous sommes sur la plaine immense du versant oriental du Colorado. Assis en caleçon



Charlton Heston dans « Will Penny » de Tom Gries.

rouge derrière des rochers, à l'abri du vent, Charlton Heston. Une barbe sale d'une semaine couvre ses traits, du vrai sang mélangé à la « sauce » du maquilleur fait une croûte sur son bras droit. On tourne un curieux western, intitulé « Will Penny », écrit et mis en scène par Tom Gries. « Will Penny » est le premier film de Gries (réalisateur de « Rat Patrol » et autres feuilletons de TV), et seul l'enthousiasme de Heston pour le projet l'a fait devenir réalité. « Les producteurs l'appellent « un western pour hommes pensants » et ils sont très nerveux. En fait ce n'est pas un western, mais l'histoire d'un cow-boy qui se fait vieux et qui s'imagine ce que sa vie aurait pu être », dit Heston.

Mais « Will Penny » n'est pas la seule préoccupation d'Heston. Il pense aux négociations qu'en tant que président de la Screen Actors Guild (SAG), il entamera prochainement avec les trois chaines nationales de TV « Nous pensons que les chaines (CBS, NBC et ABC) ont trompé le public et les artisans. Elles n'ont pas pris au sérieux leurs responsabilités.

Les intérêts de la TV sont orientés exclusivement vers les « commercials », les annonces-réclame. Les profits ont augmenté de 30 % depuis quatre ans et 110 % depuis dix ans. Si les chaines ne peuvent pas créer un moyen d'expression où l'acteur peut travailler avec fierté, le moins que nous puissions faire c'est d'essayer que ça vaille au moins la peine pécuniérement. » Ces paroles faussement anodines mettent bien en lumière les défauts de l'industrie du spectacle américain Le contrat collectif de la SAG expire le 30 juin et Heston a fait savoir que sa Guilde n'exigera pas d'augmentation des salaires minimum au cinéma, mais que pour la télévision, elle sera sans pitié. « Nous accepterons pratiquement n'importe quelle proposition sauf la diminution de salaires. Nous avons 16 000 membres gagnant moins de 3 000 dollars par an (presque la moitié de l'ouvrier spécialisé américain) et plusieurs autres milliers qui ne gagnent même pas $ 2,000.

Malgré cela, nous n'avons pas exigé d'augmentations de base dans nos deux derniers contrats et dans le prochain nous ne le ferons pas non plus.

C'est unique, du moins dans l'industrie cinématographique. »

Heston, souriant finement, ajoute : « En ce qui concerne les contrats de télévision, ce sera évidemment autre chose ». — A. M.

Logan et le Graal

« Vous avez devant vous un homme fatigué », dit Joshua Logan avec un geste de vieillard. C'est un large Texan à la voix imposante, avare de gestes. Tous les deux ans ou à peu près, il fait un film aux dimensions imposantes, mais « Camelot » a été un morceau

Richard Harris dans « Camelot » de Joshua Logan.



presque trop gros. En tournage depuis septembre, la nouvelle comédie musicale de la Warner, qui raconte la vieille légende de la Table ronde et du pays Camelot, ne sera pas achevée avant juin. Richard Harris joue le roi Arthur, « la nouvelle Garbo » (« Newsweek » dixit), Vanessa Redgrave, est la reine Guenièvre et Franco Nero, jeune Italien venant de « La Bible » hustonienne, incarne Lancelot du Lac. Cette version colorée et panavisée de la comédie musicale d'Alan Jay Lerner et Frederick Loewe, se veut histoire d'amour, comédie, musical et placement tout à la fois. Comme pour « My Fair Lady », autre musical de Lerner-Loewe que la Warner transforma en mine d'or, rien n'a été épargné.

Les préoccupations premières de Logan, metteur en scène de Broadway autant qu'adaptateur de versions cinématographiques, sont purement scéniques, formelles. « Il me semble impossible de réaliser un film à partir d'un ballet pré-existant et conçu pour la scène », dit Logan, « ce qui explique l'échec des films de ballet comme « Les Chaussons rouges » et, dernièrement, l'affreux « Roméo et Juliette » du Royal Ballet. J'ai commencé à Broadway dans le musical avec « Knickerbocker Holliday », comédie musicale insipide qui avait pourtant une danse magnifique. Le ballet est un mode idéal de perception de l'espace par le mouvement. »

« Ce qui m'a embêté ici a été le flottement historique du sujet. Nous voulons recréer une période très peu connue, de l'an 600 à 800 de notre ère Les 45 décors, de plateau ou d'extérieurs, qu'Edward Carrere a créés, ont un côté nordique approximatif, ou gothique, parce que personne ne sait de quoi avait l'air un hameau celte. Pourquoi des extérieurs en Espagne, me direz-vous ? Parce que c'est seulement en Espagne que l'on trouve des châteaux du Moyen Age intacts, plus de cinq mille du reste. En Angleterre, les châteaux ont subi des transformations continuelles ».

« On s'accorde traditionnellement pour dire que Lancelot était Français, ce qui explique notre choix de Nero. Il est latin dans le sens noble du mot et incarne à merveille le chevalier des romans courtois. Harris est Irlandais jusqu'à la caricature, évidemment. »

La lassitude n'empêche pas toutefois l'auteur de « South Pacific » et de « Picnic » de parler de son prochain film : « Paint Your Wagon », un western musical dans lequel James Stewart chantera. Lerner écrit le scénario-livret avec Paddy Chayefsky. Logan dit que Lerner eut cette idée après avoir entendu Jimmy Stewart chanter lors d'un Hommage à Cole Porter.

Logan s'est déjà aventuré dans les périlleux paysages du western chanté avec « Annie du Far-West », qu'il créa en 1947 à Broadway. — A.M.



Joshua Logan dirigeant Marilyn Monroe dans « Bus Stop ».

Alexis

Alexis Tremblay est mort, en cultivant son jardin. Il était la Mémoire de l'Ile aux Coudres, Dépositaire et Porte-parole d'une sagesse que nous enseignent « Pour la Suite du Monde » et « Le Règne du jour ». C'est le miracle du cinéma Perrault que d'avoir conservé pour nous, en un chant inégalable, ce qui subsiste encore chez l'homme de son ancien génie sauvage — ce génie qui lui permit de cultiver sa planète, qui lui permettra peut-être, s'il sait et peut y recourir à temps, d'y durer encore un petit peu. Il faut continuer d'écouter Alexis Tremblay — M. D.



RAOUL COUTARD ET FRANÇOIS TRUFFAUT : TOURNAGE DE « LA PEAU DOUCE »


François
Truffaut ou le juste
milieu

Au cœur des paradoxes

La démarche créatrice de François Truffaut procède de deux volontés contradictoires : l'une, d'absence, d'effacement de l'auteur par et dans l'œuvre, jusqu'à l'anonymat ; l'autre d'omniprésence, jusqu'à assumer, de cette « somme de décisions » qu'est la mise en scène, chacune et les moindres, l'auteur se trouvant tout entier engagé dans son œuvre. Or, si contraires que semblent le souci de multiplier interventions, assurances, gages, et celui de réussir une œuvre à ce point parfaite qu'elle puisse une fois achevée se suffire à elle-même assez pour faire oublier qu'elle est le produit d'un travail, l'un et l'autre tendent vers le même but, résultent du même besoin : se protéger. Aussi bien, pendant le film, de ce qui pourrait le compromettre, que, plus tard, du film lui-même, témoin compromettant. Une telle partie de cache-cache entre le cinéaste et ses signes requiert l'exercice sans répit, la mise en avant d'un certain nombre de qualités (dont on crédite généralement Truffaut) : esprit critique, lucidité, souci de l'équilibre et des compositions rigoureuses, passion-goût-nécessité d'ordre et de clarté, manie de l'efficacité — autant de traits conférant au travail de Truffaut un tel air de maitrise, de calme et de sérieux que c'en est parfois agaçant. Mais derrière ces vertus plus ou moins flagrantes, il en est une à rester masquée, secrète au point de s'être faite généralement oublier par la critique, et qui pourrait être de toutes les autres l'antagoniste si elle n'était précisément de toutes le moteur : l'inquiétude.

Premier exemple : « Fahrenheit 451 », scène du mât. a) Montag s'approche du mât, tente en vain d'y monter. Quelque chose cloche, il s'en rend compte : mais le public ? b) Montag prend l'escalier et regarde longuement le mât : le public doit comprendre, mais les autres pompiers ? c) Le capitaine dit à Montag : « des ennuis avec le mât ? » Résultat : le spectateur, qui avait déjà compris que Montag savait, sait maintenant que le capitaine sait aussi, et que Montag sait que le capitaine sait. Enfin, Truffaut est sûr que le spectateur sait...

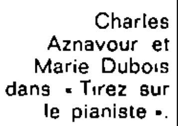
Deuxième exemple : Truffaut prévoyait qu'à la fin de « La Peau douce » les spectateurs seraient choqués par l'emploi d'un fusil pour le crime. Il juge donc préférable de préparer le public à cette idée, et tourne une scène où le mot « fusil » est prononcé. Desailly et Dorléac se promènent en forêt. Un oiseau s'envole. Lui dit : « Si j'avais mon fusil... » Elle : « Pourquoi, tu chasses ? » Rien là qui désamorce vraiment l'effet de surprise. Pourtant, au montage, pris d'un scrupule supplémentaire contredisant celui qui lui a fait tourner la scène, Truffaut coupe. Et, de fait, le fusil choque ; mais la surprise est belle, mais elle gêne : cercle vicieux.

Conséquences 1 : dans le premier cas, Truffaut cède à son obsession de totale intelligibilité. D'où l'abondance et presque l'excès des explications, preuves, cautions. Or, il semble bien que pareille accumulation de clartés doive se retourner contre le souci d'efficacité qui la requiert, puisqu'elle a pour premier effet de surcharger d'incises une ligne dramatique toujours voulue rigoureuse. Contradiction encore ? Ce n'est pas si simple, car en même temps qu'ils la réduisent, tant d'éclaircissements finissent par désigner l'obscurité comme telle. Le public aura vite compris que Montag et le capitaine savent tous deux que quelque chose ne va pas du côté du mât. Pourtant Truffaut insiste, étirant sa mise en scène jusqu'à provoquer une impression de gêne qui force à s'interroger sur ce qui empêche Montag de monter au mât, c'est-à-dire sur le pourquoi même de la scène : du fait de quelle mystérieuse transgression le charme est-il rompu ? Multiplier les démonstrations revient à démultiplier aussi les doutes et les questions. Si nourrie de prudence qu'elle soit au départ, la démarche de Truffaut aboutit, en fonction de cette inquiétude même, à un équilibre fragile des risques, chassé-croisé d'ombre et de lumière, d'audaces et de contrôles. A un certain vertige, donc : l'art de ménager le mystère — la beauté — au milieu des leçons de logique.

Conséquences 2 : dans le second cas, la hantise de clarté (et son corollaire : la crainte de déconcerter) qui meut contradictoirement Truffaut débouche sur l'impossibilité du choix : pour fuir la confusion, elle le fait verser dans l'ambiguïté. (Source de gêne, mais aussi de richesse : on retrouve le cercle). Pris entre deux options contraires (atténuer la surprise ou en jouer), Truffaut les choisit successivement, mécontent de devoir en éliminer une, car c'est s'appauvrir. Filmer c'est choisir, mais le cinéma, foyer de toutes les contradictions, doit préserver toutes les options : c'est dès lors avec ce déchirement ontologique du cinéma, entre arbitraire et totalité, que se trouve coïncider l'inquiétude de Truffaut. Les hésitations de la mise en scène, le nécessaire compromis qu'elle réalise deviennent affaire de morale.

Tenté par le spectacle mais redoutant ses artifices, par l'écriture mais détestant tous les styles (pour les « poètes-poètes » selon Cocteau, contre les « poètes poétiques »), refusant tous les manichéismes, se plaisant aux options flottantes et multivoques (ce qui le pousse, par compensation, à s'imposer en manière d'étal des structures dramatiques robustes et rassurantes), Truffaut, et c'est tant mieux, se trouve être plus moderne cinéaste qu'il n'y consent. — Jean-Louis COMOLLI.





Charles Aznavour et Marie Dubois dans « Tirez sur le pianiste ».


SIN

Entretien avec François Truffaut

Cahiers Puisque le dernier entretien entre vous et les « Cahiers » date maintenant de plus de trois ans et qu'il s'est passé depuis beaucoup de choses dans le cinéma français, nous voudrions vous demander ce que vous pensez de l'évolution de la « Nouvelle Vague » ?

PRESENT DE LA NOUVELLE VAGUE

François Truffaut L'autre soir, j'ai entendu à la télévision une vague polémique entre Claude Mauriac et Melville. Et le seul moment où ils se sont trouvés d'accord, c'est pour dire : « Bien sûr, la Nouvelle Vague a été très décevante ». Puis, ils sont passés à autre chose, comme s'ils avaient énoncé une évidence. Cela m'a choqué. Si on ramène la Nouvelle Vague à ce qu'elle était à l'origine : faire un premier film de contenu assez personnel à moins de trente-cinq ans, eh bien ! elle a été d'une richesse formidable, elle a tenu toutes ses promesses, et elle a suscité des mouvements semblables dans presque tous les pays du monde, ce qui était inespéré.

La Nouvelle Vague est née en 59, et dès la fin 60, elle a été méprisée ; elle a été quelque chose de prestigieux pendant un an pour l'opinion publique. Le tournant, le passage de l'éloge au dénigrement a été marqué par le film de La Patellière et Michel Audiard « Rue des Prairies », que la publicité présentait comme un film « Anti-Nouvelle Vague » : « Jean Gabin règle son compte à la Nouvelle Vague ». C'est là que la démagogie a commencé, c'est-à-dire que les journalistes qui avaient lancé le mouvement ont décidé de donner aux gens les clichés qu'ils ont envie de lire et pas autre chose. Avant « Rue des Prairies » quand on nous interviewait, Jean-Luc, Resnais, Malle, moi ou d'autres, nous disions : « La Nouvelle Vague n'existe pas, ça ne veut rien dire », mais après, il a fallu changer, et j'ai depuis ce moment-là revendiqué mon appartenance à ce mouvement. Aujourd'hui, en 67, il faut être fier d'avoir été et d'être de la Nouvelle Vague comme d'avoir été Juif pendant l'occupation.

La Nouvelle Vague est constamment insultée, toujours avec lâcheté, puisque ceux qui l'attaquent ne prennent ni le soin de la définir ni celui de citer des titres et des noms. Sans tomber dans la manie des listes, on peut quand même noter que depuis trois ans on a vu arriver Alain Jessua, Claude Berri, José Giovanni, René Allio, Luc Moullet et plusieurs autres ; ce ne sont pas des cinéastes occasionnels, ils continueront à travailler, ils appartiennent forcément à la Nouvelle Vague, au cinéma français, leurs films iront dans les festivals et seront projetés à l'étranger...

Les gens qui déclarent : « La Nouvelle Vague a échoué » sans préciser leur jugement, je suppose qu'ils pensent à des films « intellectuels » qui n'ont pas eu de succès public, et dans leur esprit ils refusent le « label » aux films qui leur ont plu ou qui ont eu du succès, mais ce tri est arbitraire car la Nouvelle Vague c'est aussi bien « L'Homme de Rio » que « L'Immortelle », « Le Vieil homme et l'enfant » que « La Musica », « Les Cœurs verts » que « Un homme et une femme », « La Vie de Château » que « Brigitte et Brigitte », c'est pourquoi toute généralité est une idiotie et, comme disait l'autre, ceci est une généralité ! La Nouvelle Vague n'avait pas un programme esthétique, elle était simplement une tentative de retrouver une certaine indépendance perdue aux alentours de 1924, lorsque les films sont devenus trop chers, un peu avant le parlant. En 1960, faire du cinéma, pour nous, c'était imiter D.W. Griffith réalisant ses films sous le soleil de Californie, avant même la naissance d'Hollywood. A cette époque, les metteurs en scène étaient tous très jeunes, c'est ahurissant de voir que Hitchcock, Chaplin, King Vidor, Walsh, Ford, Capra ont tous fait leur premier film avant l'âge de vingt-cinq ans. C'était un métier de gamin que celui de cinéaste, et ça doit l'être. Alors il faut que des jeunes arrivent, comme Guy Gilles ou Lelouch ou plus jeunes encore, caméra au poing, juchés en déport sur le côté des hélicoptères, prêts à se faire bouffer par les moustiques en Amazonie, etc.

Cahiers Vous donnez-là une définition très large et bien indulgente de la Nouvelle Vague... Elle englobe beaucoup de gens : Lelouch, Rappeneau...

Truffaut Je ne vois pas comment on peut les définir par un autre critère que celui de l'âge : si Lelouch qui tourne caméra à la main et sans découpage ne fait pas partie de la Nouvelle Vague, alors elle n'existe pas.

RESPONSABILITÉ DE L'AUTEUR

Cahiers Oui, mais la notion de « Nouvelle Vague » implique aussi un point de vue moral sur le cinéma. Il y a aussi le problème de la nature du succès, de celle de l'audience : que pensez-vous du destin commercial des films N.V. ?

Truffaut Là, les choses ont été plus difficiles, parce que la distribution est ce qu'il y a de plus dur à transformer. Je crois tout de même que les Cinémas d'Art et d'Essai manquent un peu trop de courage dans leur programmation : les films existent, ils n'ont qu'à les projeter, de « Adieu Philippine » à « La Cage de verre » en passant par « Le Signe du lion », « L'Enclos », « Le Coup de grâce », « Le Joli mai », « La Longue marche », « Muriel », « Lola », « Les Carabiniers », la liste serait longue...

Il faudrait que les salles puissent être programmées par des gens très jeunes, et si ce phénomène pouvait s'étendre de ville en ville, les choses changeraient. Par exemple, un film intéressant comme « La Voleuse », malgré la présence de Romy Schneider et Piccoli, sera forcément mal exploité, à moins d'être entouré de soins particuliers. Et il est évident que personne ne peut passer son temps à ça. C'est comme pour un procès, au début tout le monde s'y intéresse, chacun passe des heures avec son avocat, accumule des notes, et au bout de deux ans, quand les choses ont bien traîné, on va aux audiences sans avoir rien préparé, et c'est le hasard qui détermine tout, finalement.

Cahiers En ce qui vous concerne, vous avez vous-même eu des difficultés à monter « Fahrenheit » en France...

Truffaut Oui, bien sûr, mais je ne suis pas tenté d'incriminer les distributeurs qui l'ont refusé. Les films sont des produits tellement bizarres que je comprends les financiers qui s'en tiennent aux signes extérieurs de commercialité d'un projet. Et mes projets ne sont jamais brillants, ils peuvent le devenir, mais au départ, ils ne le sont pas, sauf peut-être le prochain, « La Mariée était en Noir », à cause de Jeanne Moreau, du titre et des quatre hommes... Pour « Fahrenheit », ce qui compte maintenant, c'est que je sois arrivé à le faire. Il a coûté 700 millions, en France on l'aurait fait pour 400, mais aurait-il été rentable en langue française ? Je n'en suis pas certain, alors qu'en moins d'un an d'exploitation il est déjà bénéficiaire pour Universal. « La Mariée était en Noir » coûtera deux fois moins, mais ce sera un film en langue française.

Je ne crois pas que l'on puisse attaquer systématiquement les producteurs et distributeurs français. J'en connais plusieurs, parmi ceux qui étaient les plus actifs et intéressants il y a dix ans, qui ont été forcés de stopper leur activité.

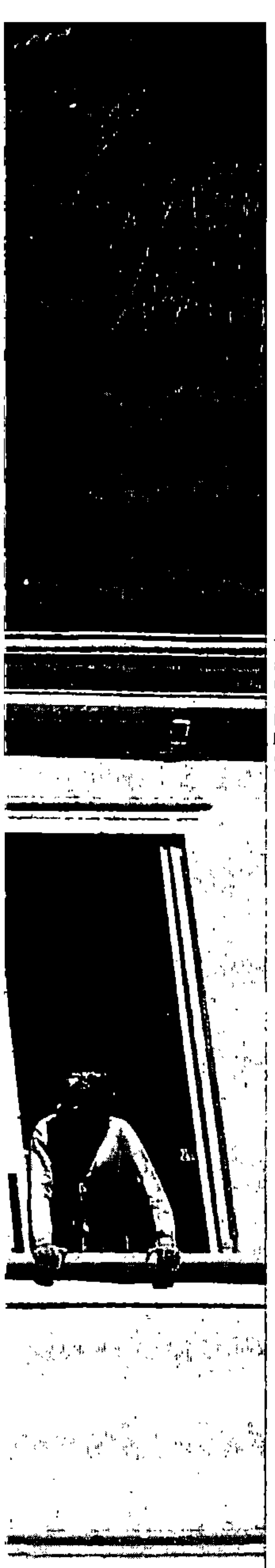
De son côté, le metteur en scène ne peut plus se tenir totalement à l'écart des problèmes de production, il ne peut pas se montrer indifférent, ou alors il sera indifférent et en chômage. Godard donne l'exemple de quelqu'un qui veut travailler, qui travaille sans arrêt, avec des sujets très difficiles, mais qu'il sait admirablement proportionner : il sait que jusqu'à soixante millions il ne fait perdre d'argent à personne. Lelouch est comme ça, lui aussi, et Claude Berri. Si on n'a pas un tour d'esprit logique, eh ! bien, cela devient difficile de travailler.

Franchement, je trouve que les considérations pratiques ne diminuent pas un artiste, et cela me parait plus sain que de faire par exemple la carrière pseudo-poétique d'un Joris Ivens, devenir un pique-assiette de festivals, se balader de Palace progressiste en Palace progressiste en filmant des flaques d'eau avec l'argent des municipalités et beaucoup d'esthétisme. Ensuite, sur ces images décoratives — donc de droite — un copain dévoué du genre Chris Marker essaiera de plaquer un



Henri Serre et Jeanne Moreau : « Jules et Jim ».





Triangle au sommet (« Jules et Jim ») : Henri Serre, Jeanne Moreau et Oskar Werner.

commentaire de gauche et de raccorder des plans qui n'ont rien à voir, tandis que le vieux poète est déjà reparti dans la nature à la recherche de nouvelles subventions. Je m'en prends à Ivens parce qu'il a englouti tous les bénéfices du jeune producteur de « La Vieille dame indigne » de René Allio dans un moyen métrage sur le Vent (1) (quarante minutes pour cinquante millions) qui ne sortira jamais.

Cahiers Que pensez-vous d'une intervention possible de l'Etat ?

Truffaut Je n'y suis pas très favorable. Bien sûr, quand elle est là, il faut en profiter, mais elle entraîne tout l'arbitraire qu'on sait. On a refusé l'avance sur recettes à tous les projets de Rohmer, au « Vieil homme et l'enfant » (avant tournage et même après), à Renoir l'année dernière et plus récemment au « Socrate » de Rossellini sous prétexte que « ça ne fait pas un film »!... Et puis, même si l'Etat semble aider le cinéma, ce n'est qu'une apparence : aujourd'hui un homme politique ne peut pas s'intéresser sincèrement au cinéma. Il n'y a plus aucun espoir de ce côté, puisque la télévision est entièrement dévouée à l'Etat, elle est tous les soirs l'unique salle de spectacle de la République.

L'ANCIEN ET LE NOUVEAU

Cahiers Un jour, au cours d'un entretien, vous parliez du reproche qu'on vous faisait de votre modération, de votre « classicisme » par opposition à certaines évolutions esthétiques qui se sont produites dans le cinéma depuis quelques années. Qu'en pensez-vous ?

Truffaut Je compte bien rester étranger à ces évolutions esthétiques, car je ne peux absolument pas faire quelque chose que je ne sente profondément. J'ai eu, jusqu'ici, la chance de ne tourner que les projets qui m'intéressaient et de les faire librement. Je crois qu'on est perdu quand on commence à entreprendre quelque chose qui ne vous ressemble pas, en tout cas, moi je le serais. J'ai la réputation d'aimer beaucoup de films très différents, et effectivement je peux comprendre, un peu comme Rivette, toutes sortes de films et les aimer, des films qui n'ont le plus souvent aucun rapport avec ce que j'ai envie de faire, mais ce que je n'aime pas, ce sont les films de simulation, je déteste profondément le snobisme et son frère jumeau le bluff, et cela va de « Modesty Blaise » à « Trans-Europ-Express » en passant par « Polly Maggoo », « Anna », « Help ! », « Pussy Cat », « Privilège », « Dragées au Poivre », « A Cœur Joie », le western de Mekas, tout ce qui donne l'impression d'être fourmillant d'idées alors qu'il n'y en a pas une, tout ce qui parodie, tout ce qui joue à faire le malin, à épater les gens avec du montage court, du zoom et de l'accéléré ; c'est du cinéma misérable parce que le metteur en scène, par sa volonté de brouiller les cartes, espère échapper au jugement critique. La devise des simulateurs pourrait être la phrase de « Thomas l'Imposteur » : « Puisque ce désordre nous échappe, feignons d'en être l'organisateur. »

Cette attitude ressemble à celle des new-yorkais qui, en achetant des rouleaux de papier hygiénique imprimés en faux dollars, croient démontrer leur mépris de l'argent. Puisque, en vérité, personne ne se torche avec de vrais dollars, alors inutile de faire semblant, achetons du papier blanc et racontons nos histoires normalement en prenant le risque de les voir analysées, décortiquées, critiquées. Toute cette pseudo-fantaisie, j'espère rester à l'abri de ça.

La menace qui pèse sur moi, bien sûr, c'est d'être « out » : personne n'a envie de l'être, mais je n'ai absolument pas envie d'être « in ». Quand je vois un film comme « Le Vieil homme et l'enfant », de Claude Berri, ça me fait un plaisir immense, parce que je me sens moins seul, je sens que la famille s'agrandit, je me dis : voilà un type qui se contente d'un matériel humain qui me touche, qui me parle de choses que je connais et reconnais, et que j'aimerais faire. Un jour, il faudra, moi aussi, que je parle de l'occupation, que j'ai connue dans les villes et non à la campagne. Ça me stimule et ça me fait une joie immense de voir ça. Et pourtant, c'est tourné de façon normale ; le Michel Simon de « Boudu » trente ans après, des événements d'il y a vingt ans qu'on n'avait pas encore montrés, le contraire de « Paris brûle-t-il ? », la France réelle de 40 à 44, qui chantait « Maréchal nous voilà... » et qui a quand même été contente de l'arrivée des F.F.I.

Je crois que la définition de Rohmer est bonne quand il distingue les films où le cinéma prime sur les personnages de ceux dans lesquels le cinéma est au service de l'histoire. Pourtant, je n'arrive pas moi-même à me classer, puisque je navigue entre les eaux. « Fahrenheit » est entre les deux. Pour le public, c'est l'histoire qui prime, alors que pour moi c'était plutôt le cinéma. Mais, en général, je suis plutôt de ceux qui se servent du cinéma pour raconter une histoire, comme « Les 400 Coups » ou « La Peau douce ».

De ce point de vue, le meilleur raconteur d'histoires, actuellement, c'est justement Eric Rohmer. Dans « La Collectionneuse », le cinéma est au service d'une narration à la fois extraordinairement subtile et totalement simple. Le film avance avec une assurance tranquille dont on trouverait peu d'exemples dans le cinéma français : il faudrait remonter au « Condamné à mort s'est échappé », où l'on sentait cette domination, ce contrôle qui s'exercent simultanément sur chaque plan du film et sur l'ensemble.

Il y a des films qui sont beaux ou émouvants ou sympathiques par leurs hésitations, leurs tâtonnements, la façon

qu'ils ont de chercher le cinéma en tournant autour (par exemple la « Loi du survivant »), mais « La Collectionneuse » me paraît grandiose par la **certitude** qu'on y sent derrière chaque cadrage, à chaque changement de plan, le côté « c'est comme ça et pas autrement ».
Visuellement, « La Collectionneuse » est aussi beau, d'une beauté aussi neutre et aussi discrète que les Hitchcock de la série Vistavision. Au lieu d'alterner, comme dans tous les films, des scènes de jour et des scènes de nuit, Rohmer a réussi à nous faire prendre conscience de chaque heure de la journée, il a domestiqué le soleil, la lumière, les ombres, tout cela sans « effets » extérieurs à l'histoire racontée.
Avec sa « Jeanne d'Arc », on a pu croire que Bresson cherchait à atteindre quelque chose qui serait passionnant, l'invisibilité du style, la neutralité absolue, la narration parfaite et anonyme, mais je ne pense plus cela après « Balthazar » et « Mouchette ». Par contre, « La Collectionneuse », qui est le film le plus logique du monde, parvient, me semble-t-il, à force de justesse et de simplicité, à cet anonymat d'exécution qui me fait rêver...

Cahiers Adopter un style particulier, en dehors des nécessités du sujet, est donc **le** défaut ?

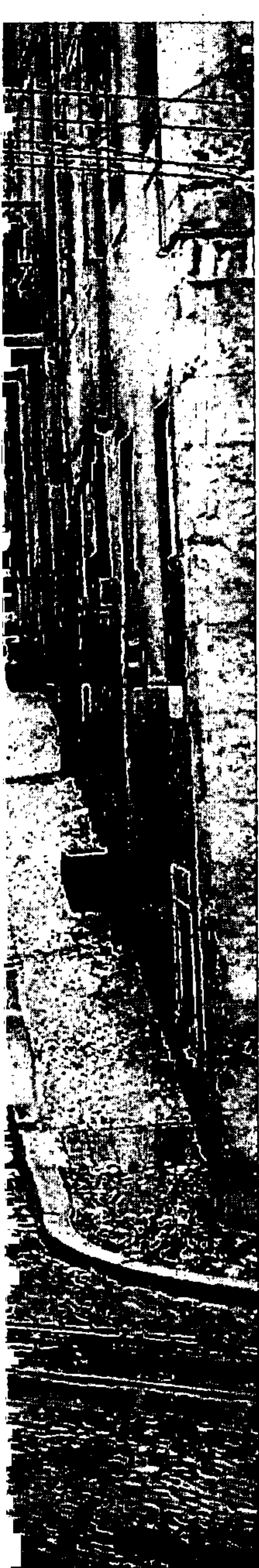
Truffaut Oui. Je n'ai jamais su vraiment ce qu'était un « style », ni le style ; la forme d'un film se présente à mon esprit **en même temps** que l'idée du film ; si je pense que je vais filmer un couple qui s'embrasse je ne me demande pas un mois après : est-ce qu'ils vont s'embrasser sous le soleil ou sous la pluie, non, tout cela est dans ma tête depuis le moment où l'idée est venue, complète : ils vont s'embrasser... sous la pluie... ce sera l'heure de la sortie des bureaux... des gens passeront devant et derrière eux... on entendra leurs dents s'entrechoquer... son écharpe aura l'allure d'une serpillière, etc. Quitte à faire le contraire au dernier moment : soleil, personne dans la rue... mais si je n'avais pas visualisé d'emblée la scène, je l'aurais écartée du scénario.
Dans « La Mariée était en noir », je vais avoir à montrer cinq types qui viennent de faire une connerie ; ils décident de se séparer et de ne plus chercher à se revoir. Pour éviter une tartine de dialogue, je vais faire une plongée absolument verticale sur une place ensoleillée et je vais montrer le groupe des cinq qui se disloque, chacun partant dans une direction différente, j'espère que l'idée passera.
Le travail de cinéma est tellement spécial qu'on n'a aucun plaisir à parler de cinéma avec des littéraires ni même, souvent, avec des journalistes ; j'aime parler avec Rivette, avec Aurel, avec Hitchcock évidemment, mais je crois qu'un type comme Robbe-Grillet ne comprend encore rien à tout ça, actuellement. Je ne vais jamais dans les



Jean-Pierre Léaud et Patrick Auffay dans « Les 400 coups ».






Françoise Dorléac et Jean Desailly dans « La Peau douce ».

dîners pour ne pas avoir à répondre à des questions sur le cinéma.

Je crois qu'un film nous impose un parti pris formel, moral, qui nous guidera tout au long du tournage ; ce parti pris peut concerner le jeu d'un comédien ; on sait qu'on ne le fera pas sourire une seule fois dans le film (Montgomery Clift dans « I Confess »), qu'il portera un chapeau même au lit et même dans sa baignoire (Michel Piccoli dans « Le Mépris »), peut-être qu'on ne le verra jamais marcher ou jamais s'asseoir... Cela peut affecter la caméra : il n'y aura pas un seul travelling (Eisenstein), pas de contrechamp (« Citizen Kane »), soixante plans séquences en mouvement (« La Longue Marche »), etc.

Cahiers Y a-t-il, au départ de vos films, de tels partis pris ?

Truffaut Dans « Les 400 Coups », il fallait évidemment empêcher Jean-Pierre Léaud de sourire, le contraire de l'adolescent béat de « Louisiana Story » qui m'agace aujourd'hui encore, tant il est évident qu'il joue pour l'appareil. On ne sourit pas quand on est seul. Dans « Tirez sur le pianiste », il s'agissait de terminer chaque scène dans l'esprit opposé à celui de son ouverture : plus qu'un parti pris, c'était une sorte de pari, d'expérience. Dans « Jules et Jim », il fallait faire strict, il fallait sauvegarder le côté moraliste de Roché, donc jouer sans arrêt contre la situation, il fallait constamment intégrer la nature, l'environnement, d'où tous ces panoramiques à 360°. Pas question de montrer le chalet sans montrer la prairie ni la prairie sans la forêt. Par contre, « La Peau Douce » étant chirurgical, il ne fallait jamais panoramiquer, la caméra n'avait pas le droit de se promener. Des critiques ont dit : il a changé de style, non, j'avais changé de sujet !

Cahiers Et pour « Fahrenheit » ?

Truffaut Là, il s'agissait de faire un film qui soit un objet. Comme pour « Le Pianiste », on revenait à l'enfance, soldats de plomb, neige, caserne-jouet, flammes... Le sujet de « Fahrenheit », l'amour des livres, est tellement positif qu'il n'était même pas question pour moi de le traiter mais simplement de l'illustrer. Certains attendaient un film à la Richard Brooks, c'est bien aussi, mais ce n'est pas ma nature. Dans « La Mariée était en noir » mon parti pris de départ concerne le jeu de Jeanne Moreau. Dans « Jules et Jim », je l'avais « épanouie » pour réagir contre le style morose, le côté bouderie intellectuelle qu'elle avait eu dans « Moderato » et « La notte » ; mais depuis « Jules et Jim » on l'a beaucoup fait rire et sourire dans ses films, alors nous partirons cette fois dans une autre direction : pas de rire, pas de sourire, pas de bouderie ni de moue amère, mais une neutralité absolue, le visage ni ouvert ni fermé mais normal... Je vais lui demander de jouer sans coquetterie, comme un homme, un homme qui pense à un travail à terminer ; au fond, elle n'aura qu'à regarder Coutard dont le visage est généralement sans expression, tranquille et compétent.

EN ANGLETERRE OCCUPEE

Cahiers Dans votre entretien avec Hitchcock, vous parliez d'une incompatibilité presque essentielle entre le cinéma et l'Angleterre, comment donc en êtes-vous venu à réaliser votre dernier film là-bas ?

Truffaut Avec « Fahrenheit », quel que soit le lieu où on le tournait, le danger était que ça rassemble à un film d'un pays de l'Est. Je savais que mon obstination pour tourner en couleur réduirait ce danger. Cela dit, en Angleterre, on risquait de retomber sur du matériel visuel ingrat, mais je crois que j'aurais eu ce genre d'inconvénients un peu partout. A un moment, j'avais repéré des extérieurs à Toronto et il y avait des endroits qui correspondaient point par point à ceux du livre. Les plans de la fuite, je crois, auraient été plus beaux tournés là-bas. Mais les inconvénients de l'Angleterre auraient été à peu près les mêmes partout, même si j'avais tourné dans la banlieue de Paris, à Meudon, par exemple. Non, franchement, je n'ai pas souffert de tourner en Angleterre, où tout le monde a été tellement gentil.

J'ai pris dans le film certains acteurs de troisième plan que j'aurais peut-être éliminés si j'avais eu la patience d'en voir davantage. L'acteur anglais a quelque chose de triste : c'est sa « solidité », et il se soucie d'une seule chose, la vraisemblance. Je me suis rendu compte de ça à tous les stades ; le bruiteur, par exemple, si on a huit pompiers dans une pièce, et que deux seulement sont visibles sur l'écran, eh ! bien, il fera le bruit des huit. Alors ça donne une bouillie sonore inaudible et l'idée de sélectionner les bruits est inconnue là-bas. On met tout, absolument tout, même le frottement du veston si l'acteur a mis la main dans sa poche et cela donne un son d'une réalité prodigieuse, mais complètement mauvais, parce que ça n'a aucun intérêt de tout entendre dans un film. Tout dépend de ce qu'on aime, il y a un degré de vérité que je n'aime pas.

Je me souviens que Rossellini, au contraire, adorait les acteurs anglais, il voulait toujours faire des films avec Jack Hawkins et, dans « Europe 51 », il a mis un acteur anglais que j'ai toujours trouvé sinistre dans les autres films. Rossellini trouve que les acteurs anglais n'ont pas l'air d'acteurs et que si l'on en fait des capitaines ou des directeurs d'usine, ils ressemblent vraiment à ça. C'est vrai. Mais quand on parle de ça aux Anglais, on se rend compte qu'ils ne le savent pas eux-mêmes. Alors, il y avait même des problèmes de délicatesse qui se posaient. Quand je demandais des gens avec un physique **non britannique,** on me demandait : « Mais qu'est-ce que c'est un

physique britannique ? » J'étais tenté de répondre « c'est quand on a la gueule de travers ». Et finalement c'est vrai, les Anglais ont tous des gueules de travers, asymétriques, alors que les acteurs d'Hollywood ont des gueules symétriques, ils sont arrivés à Hollywood justement grâce à ça, parce qu'ils étaient pareils des deux côtés. Les seuls Anglais qui réussissent à Hollywood sont des gens comme Cary Grant. Dès qu'un Anglais est idéalisé, stylisé, il part pour Hollywood. Donc, à Londres, il ne reste que les réalistes, toute leur vie ils auront Peter Finch... C'est très curieux ce phénomène anglais, on ne finirait pas d'en parler. D'ailleurs, cela s'améliore, les jeunes acteurs anglais sont beaucoup mieux que leurs aînés.

Cahiers Mais est-ce que le problème de la langue, dans un film où les livres, donc les textes, jouent un rôle essentiel, ne vous a pas gêné ?...

Truffaut Oui, si j'ai souffert de l'Angleterre, c'est évidemment à cause du problème de la langue. J'ai regretté de ne pouvoir modifier, ajuster le dialogue pendant le tournage. Quand on parle des films on sous-estime l'importance des mots, et je comprends très bien Astruc quand il tourne « Le Puits et le Pendule » **d'abord** pour faire entendre le texte de Baudelaire. Avec l'image d'un film on arrive à une satisfaction partielle, peut-être à 70 % ou 80 % de ce qu'on a rêvé, dans les meilleurs cas. Avec le dialogue on peut arriver à 100 %. Pour « La Peau Douce », par exemple, je suis content des images à 60 % mais des mots prononcés à 100 %. Je les crois d'une justesse totale. Même si on n'aime pas le film, je sais qu'il chante juste et je n'en dirais pas autant de « Fahrenheit » où ma frustration résidait là. Au fond, je suis venu au cinéma par le dialogue, je les apprenais par cœur. Je connaissais absolument celui du « Corbeau », tous ceux de Prévert et tous ceux de Renoir. C'est plus tard que j'ai entendu parler « mise en scène », par Rivette. Ma nature était de me saoûler de films pour connaître leur bande sonore par cœur, dialogue et musique. C'est pourquoi je ne me solidarise jamais avec les adversaires du doublage. Je peux vous citer « Johnny Guitare », qui a dans ma vie une importance probablement plus grande que dans celle de son auteur Nicholas Ray, eh ! bien, j'aime presque mieux la version doublée de « Johnny Guitare » que sa V.O., et je peux même vous dire que certaines choses du « Pianiste », par exemple, sont influencées par le ton du **doublage** de « Johnny Guitare » : « Jouez-nous quelque chose, Monsieur Guitare... »

INVRAISEMBLABLE VERITE

Cahiers Dans l'émission « Cinéastes de notre temps », vous avez déclaré que, naturellement porté vers le réalisme, vous étiez de plus en plus tenté d'avoir un point de départ éloigné de lui, puisque de toute manière, vous tendiez à y revenir... Pourtant, il semble y avoir là une contradiction pour le public qui souvent confond vraisemblance et banalité et trouve par exemple votre film le plus réaliste, « La Peau Douce », parfaitement invraisemblable...

Truffaut Oui, souvent on confond vraisemblance et banalité, alors que le propre du fait divers est d'être à la fois vrai et exceptionnel. Cela dit, j'ai commis quelques erreurs pour « La Peau Douce ». Il fallait se décider pour un personnage, soit très près de la vie, soit un peu fou, et j'ai hésité. Il y a des indices dans les deux sens. De temps en temps, il est le personnage le plus banal qu'on ait vu sur un écran, et d'autres fois il semble un peu bizarre, spécial. L'autre défaut concerne la fin, même si elle vient d'un fait réel, parce que les spectateurs sont surpris et, finalement, ils ont raison de l'être. Il aurait fallu donner, au cours du récit, des éléments qui le raccordent au fait divers...

Cahiers Mais justement, la beauté de la fin est dans sa brusquerie...

Truffaut Oui, mais si quelqu'un qui n'est pas un imbécile vous dit qu'il a été dérouté, il faut en tenir compte et se dire que vous vous êtes trompé. Que des gens aient été surpris de voir un fusil là où ils attendaient un revolver, je n'ai rien contre, tant pis pour eux, j'ai même fait le film à cause de ce fusil, je ne l'aurais pas tourné s'il s'était agi d'un revolver. Mais le fait qu'elle tire sur son mari, cela n'aurait pas dû surprendre, les gens devraient se dire : oui, c'était fatal, logique qu'on en arrive là. En cours de route, des éléments, que j'ai d'ailleurs tournés, puis coupés, auraient pu les y préparer. A un moment, Desailly lisait dans un journal l'explosion d'un Boeing et on pouvait se dire qu'il pensait à Françoise Dorléac. Le film commençait par un suicide dans le métro, une rame restait bloquée et Desailly rentrait chez lui en disant : « J'ai été retardé par un suicide dans le métro ». Il reste une allusion dans le dialogue. Obscurément, toutes ces choses servaient la fin, mais j'ai dû raccourcir le film.

En fait, j'aurais peut-être dû commencer par la fin, avec Nelly Benedetti arrivant au restaurant, tirant, etc. Dans le journal, un fait divers vous frappe parce que vous lisez d'abord le titre : « Il tire sur la noce », puis le texte vous ramène peu à peu à cette fin, l'explique, vous vous y intéressez, vous vous demandez comment les choses en sont arrivées là. Dans « La Peau Douce », les gens ne savent rien au départ et ils ont l'impression, à la fin, que le dénouement est disproportionné avec le reste du récit. Un film américain aurait sûrement commencé par la fin.

Ce qui est troublant dans le cinéma, c'est que plus on est simple, plus les choses doivent être parfaites. Si on fait une erreur dans « Le Pianiste », c'est finalement moins gênant que dans « La Peau Douce ». Et puis, Renoir a raison quand il dit que les gens ont horreur de la vérité. On peut dire la même chose à propos de « Muriel » par exemple. Mais tout cela est mystérieux, le succès ou l'échec d'un film sont des choses mystérieuses. Parfois, on dit d'un film qu'il n'a pas plu aux gens ; c'est faux : ce qui ne leur a pas plu c'est d'y aller. On confond toujours la valeur attractive et la valeur distractive. Je suis sûr que certains films qui font d'excellentes recettes ont quand même déplu à tous ceux qui les ont vus : par exemple « Triple Cross » de Terence Young.

Cahiers Souvent, le public assimile les notions d'auteur et de style. C'est pourquoi, semble-t-il, il est quelquefois gêné par vos films qui, se soumettant le plus souvent au sujet, à l'histoire, n'ont pas de « style » repérable...

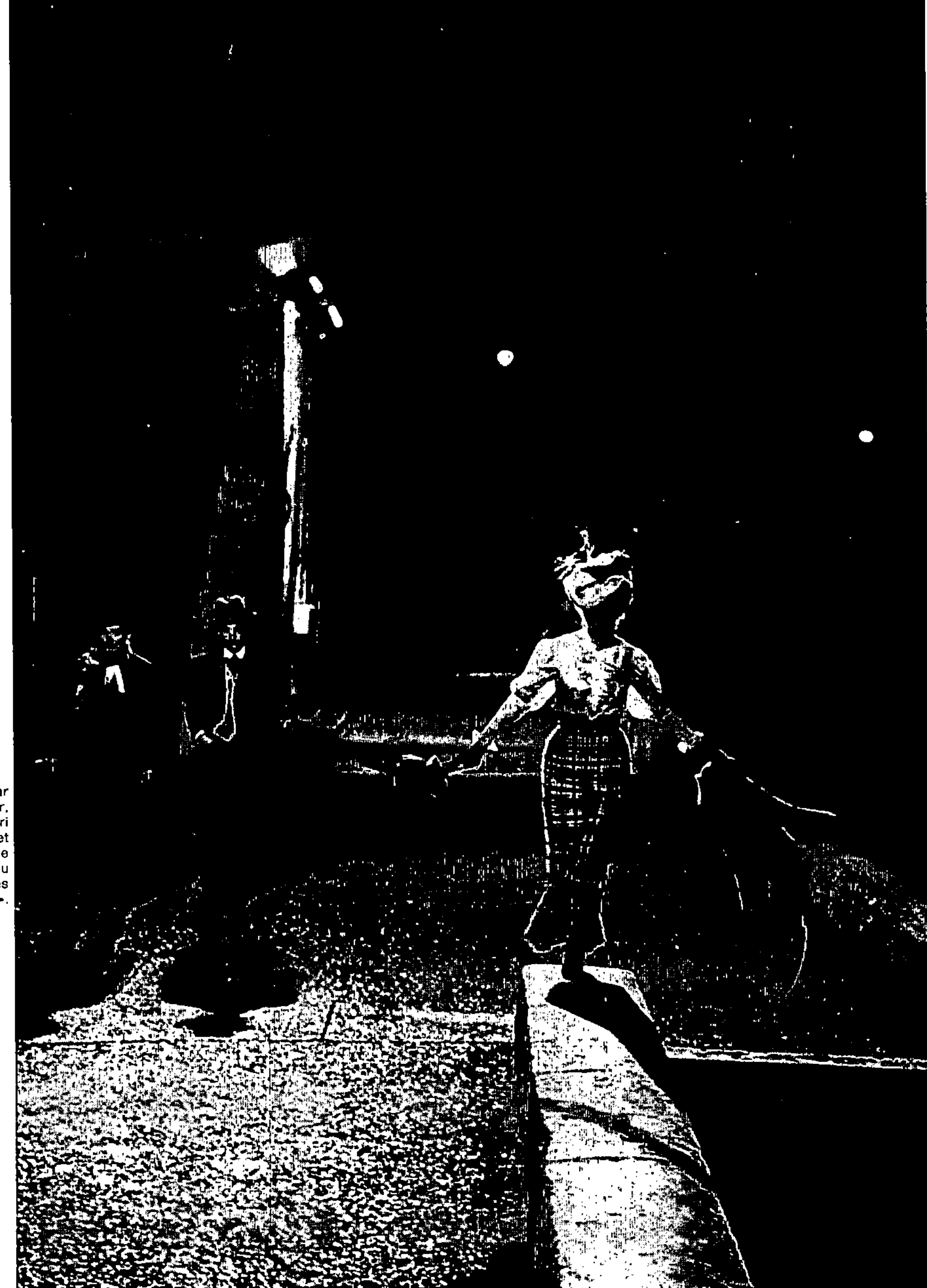
Truffaut Oui, j'en suis conscient, et ça ne me gêne pas. Finalement, à Annecy, les gens qui ont vu tous mes films à la suite y ont trouvé des constantes souterraines. En tout cas, jamais je n'ai le sentiment d'hésiter avant de faire un film, quant à l'allure qu'il doit avoir. Les constantes sont secrètes ; par exemple, le personnage central chez moi ne doit jamais dire exactement ce qu'il pense, les choses ne doivent pas être directes. Je crois qu'il n'y a jamais eu un « je vous aime » dans mes films. C'était inenvisageable pour moi ; je vais en avoir un dans « La Mariée était en noir », mais il aura une valeur d'événement dans l'histoire.

Les situations d'un film à l'autre peuvent être différentes mais je crois que les personnages que je montre et leur idée de la vie restent constants.

LES TEMPS MELES

Cahiers Vous avez déclaré une fois que vous étiez contre un cinéma du « tout est possible », dont l'exemple extrême serait représenté par le dessin animé, parce que selon vous on atteint vite une sorte de saturation, et la surprise, l'intérêt, ne sont plus possibles. En ce sens, vous vous séparez d'une certaine tendance, non seulement du cinéma, mais de l'art moderne, où justement joue tout un éventail de possibilités où le sens n'est jamais fixé, où l'ambiguïté règne, mais sans que l'arbitraire s'installe. Pour nous, un exemple récent et très fort est « L'homme au crâne rasé ».

Truffaut C'est vrai, quand une œuvre de ce genre est réussie, c'est très fort et très impressionnant. En ce sens, j'ai été très troublé par le film de Delvaux, que j'ai beaucoup aimé. Je me suis rendu compte que ce film bousculait des notions dont je peux être la victime avec ma volonté de tout dire, de suivre un personnage qui se lève, prend son petit déjeuner, sort de chez lui, arrive au bureau, avec mon souci de ne rien oublier. Tout de même, j'aimerais encore mieux « L'Homme au crâne rasé » si j'en avais mieux suivi



Oskar Werner, Henri Serre et Jeanne Moreau dans « Jules et Jim ».

la chronologie, trop compliquée pour moi. J'ai apprécié les acteurs, le style, les ellipses. Je suis tenté bien sûr par les ellipses, mais c'est très difficile à contrôler. Quant à brouiller le temps et l'espace, je ne crois pas que je m'y risquerai de sitôt. Jeanne Moreau me disait que si elle dirigeait un film elle aimerait tourner des scènes censées se passer dans le même endroit dans des moments différents, parce que, selon elle, les lieux, lorsqu'on y revient, ne ressemblent jamais à ce qu'ils étaient la première fois. C'est une idée juste, mais selon moi intraduisible au cinéma où les vraies certitudes sont déjà bien difficiles à établir. La confusion non-désirée s'installe trop souvent. Il suffit de filmer une maison au soleil puis une autre fois à l'ombre pour que les spectateurs ne la reconnaissent pas, alors, si on se met à jouer avec les incertitudes de la vie, tout devient arbitraire sur l'écran et cela ne peut « passer » que grâce à un charme très puissant. En tout cas, je suis d'accord avec Rohmer quand il dit qu'il y a une réalité des choses à laquelle il est vain de vouloir s'attaquer.

Au départ de tels projets, il y a toujours une « fausse bonne idée ». Pour moi, un cinéaste qui part toujours de ces « mauvaises idées » et qui réussit à les imposer est Resnais ; il y a chez lui une volonté de forcer le cinéma dans ses retranchements, de ne pas le laisser en arrière de la littérature. Le comble, c'est « La Guerre est finie » ; on y voit un militant qui n'est pas très héroïque, il n'a plus la foi, il est fatigué, son activité est un peu dangereuse mais pas beaucoup, il aime sa femme mais beaucoup d'autres le préoccupent, il y a des images du passé, des images du futur et même des images « imaginaires », à la fin il se fera peut-être arrêter à la frontière mais peut-être pas !... Tous les principes d'Hitchcock sont bafoués l'un après l'autre dans cette histoire qui est pourtant filmée dans sa manière. En fait, tout le fim est tourné contre le scénario, et comme il s'agit d'une contradiction délibérée et bien maitrisée, l'ensemble est cohérent, logique. Au fond, ce que j'aime dans le travail de Resnais, c'est qu'il est critique à l'égard du scénario : on sent que le script n'est jamais une chose positive pour lui. C'est l'attitude contraire de celle de Richardson tournant « Mademoiselle » sans se rendre compte qu'il ne faut pas cajoler le script mais le prendre à bras le corps et se colleter avec.

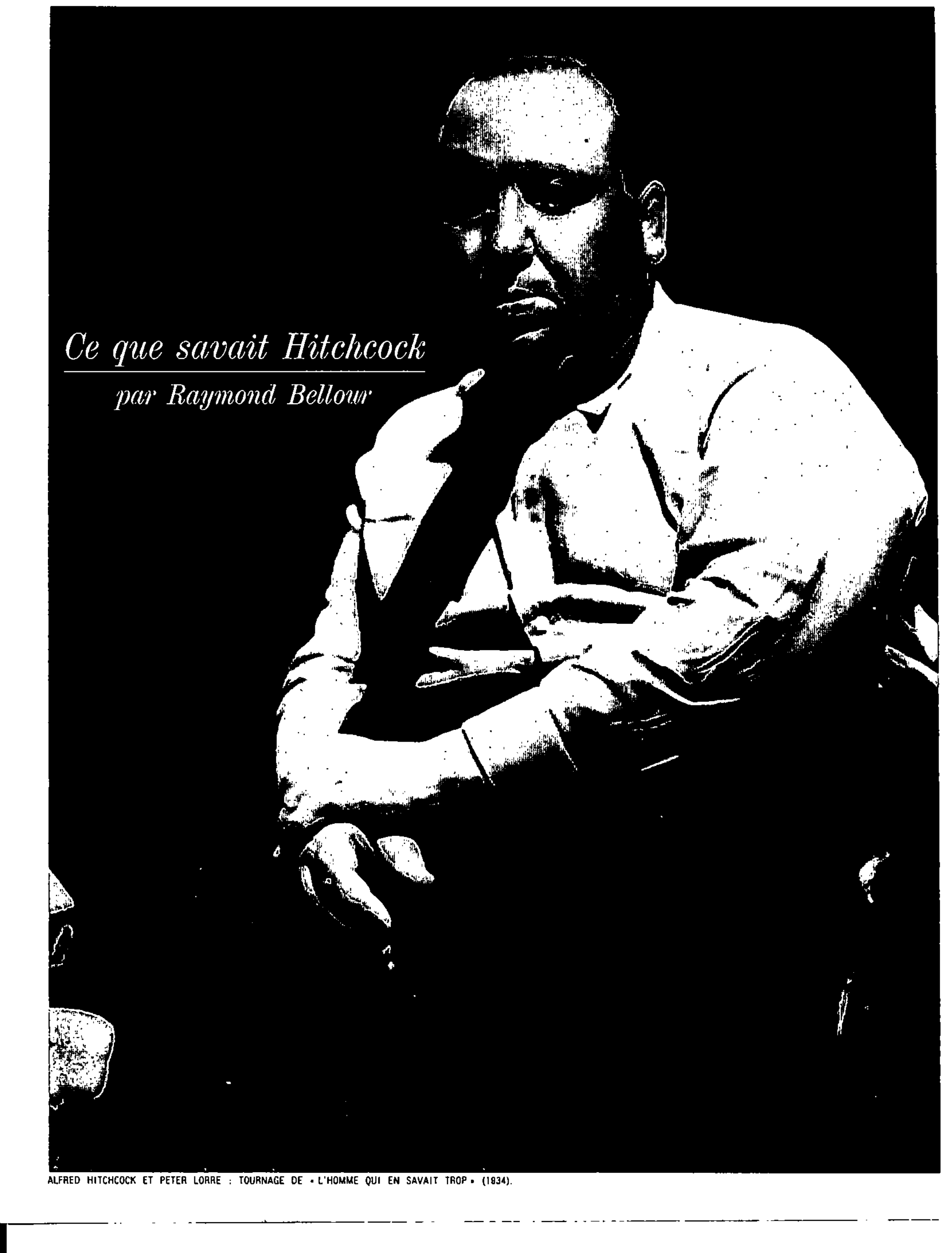
Cahiers Mais, finalement, cette notion de « tout est possible » ne disparait-elle pas une fois le film fait, celui-ci ayant consisté à donner un tel poids à des choses étonnantes qu'elles n'apparaitraient plus comme telles ?

Truffaut Oui, bien sûr, tout dépend de l'autorité du metteur en scène. Il doit agencer les choses de telle façon que (suite p. 69).



Françoise Dorléac et Jean Desailly dans « La Peau douce ».





ALFRED HITCHCOCK ET PETER LORRE : TOURNAGE DE « L'HOMME QUI EN SAVAIT TROP » (1934).



« Mais si Beale avait son idée de derrière la tête, Maisie avait également son idée dans un tréfonds tout aussi secret, et durant quelque temps, ils demeurèrent assis en face l'un de l'autre, tandis qu'ils échangeaient fantastiquement l'idée qu'il se faisait de son idée à elle, l'idée qu'elle se faisait de son idée à lui, et l'idée qu'elle se faisait de l'idée qu'il avait de son idée à elle. » — Henry James.

L'ORACLE

« A la façon dont Œdipe allait consulter l'Oracle » : ainsi François Truffaut évoque-t-il la passion excessive et lucide qui l'emporta vers Hollywood pour interroger l'homme qui lui semblait détenir au plus près les secrets de son art, le désir impérieux qui fit de lui l'initiateur, ou le provocateur, comme il aime à le dire, d'une longue interview de cinquante heures aujourd'hui devenue, après plusieurs années de recherches et de soins vigilants, « Le Cinéma selon Alfred Hitchcock » (1). Autant dire le cinéma en sa vérité nue puisque ce livre sur la création s'ouvre et se ferme par cette phrase décisive de Hitchcock sur laquelle Truffaut conclut sa brève introduction : « Rien n'aurait pu m'empêcher de tourner ce film car mon amour du cinéma est plus fort que n'importe quelle morale. » Ce film, « Rear Window », entre toutes l'œuvre du pur regard qui délimite entre le spectateur et le spectacle une ligne idéale où le metteur en scène ordonne autour de son héros les doubles infinis du réel quotidien le plus fantasmatique. « Fenêtre sur Cour » : je n'imagine rien qui marque mieux l'alliance figurée de la peinture et du théâtre dans le cadre précis de l'objectif photographique, cet espace variable du tableau et de la scène qui démultiplie la captation perpétuelle de la vie. Voilà ce que Truffaut tente ici de saisir à sa source dans le réseau serré de ses cinq cents questions. Et sans doute est-ce un des paradoxes de ce temps sur-réfléchi dans les objets de sa pensée et de son art, que l'œuvre d'un seul homme soit le lieu par excellence où s'avoue la vérité énigmatique, que l'interrogation doive être aussi diverse pour retourner toujours jusqu'à son même point central, que la « parole sage » de la formulation mythique, ainsi, ne s'annonce vraiment que fragmentée, éparpillée, disséminée dans le désordre successif de l'aventure créatrice qui vient se réfracter dans l'espace analogique que le livre lui tend, ici dans ce miroir critique du dialogue où il nous faut la retrouver à travers l'échange complice des auteurs.

LE LIVRE

Il se présente comme un itinéraire, admirablement illustré.

— Monsieur Hitchcock, vous êtes né à Londres le 13 août 1893. De votre

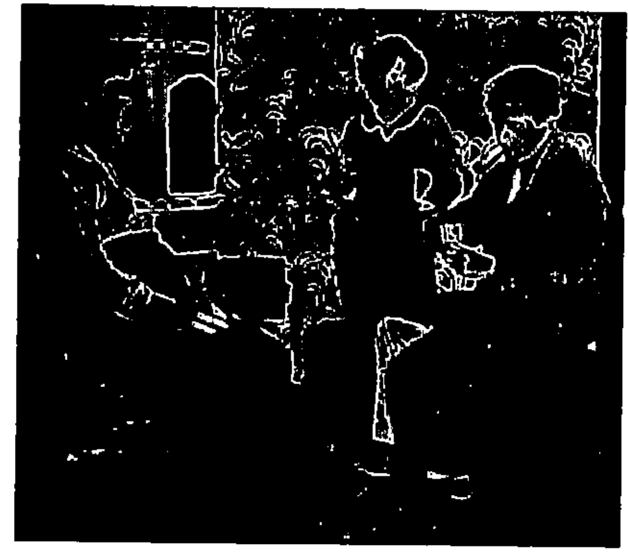
Alfred Hitchcock, sa femme et sa fille, Patricia. (1940).



Avec Margaret Lockwood : « The Lady Vanishes » (1938)



Avec Alma Reville (sa future femme) et Miles Mander, entre deux plans de « The Pleasure Garden » (1925).



Avec Alma Reville au lac de Côme : « The Pleasure Garden ».



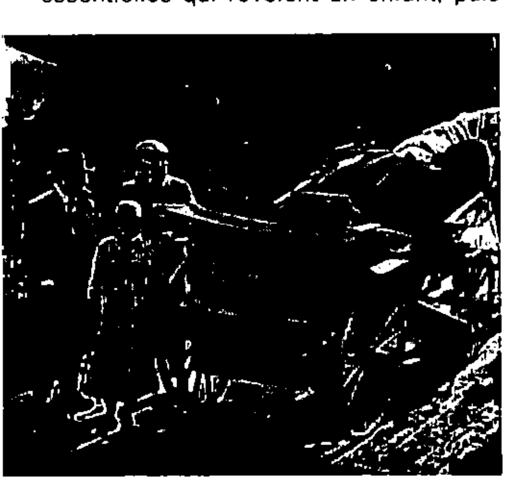
Page de droite : tournage de « The Pleasure Garden ».

enfance je ne connais qu'une histoire, celle du commissariat. Est-ce une histoire vraie ?

— Oui. J'avais peut-être quatre ou cinq ans... Mon père m'a envoyé au commissariat de police avec une lettre. Le commissaire l'a lue et m'a enfermé dans une cellule pour cinq ou dix minutes en me disant : « Voilà ce qu'on fait aux petits garçons méchants. »

— Et qu'aviez-vous fait pour mériter ça ?

— Je ne peux me l'imaginer — mon père m'appelait toujours sa « petite brebis sans tache ». Vraiment je ne peux pas m'imaginer ce que j'avais pu faire. » Et, de cet échange inaugural qui laisse présager dans la réversibilité du réel et de l'imaginaire une esthétique de la culpabilité, à travers quelques pages essentielles qui révèlent un enfant, puis



un adolescent saisi par la rigueur de l'interdit moral et une obsession du regard qui s'harmoniseront très vite dans une passion exclusive de l'image, Truffaut entraine Hitchcock et son lecteur de photo en photo, film par film et année par année, de « Pleasure Garden » (1925) à « Torn Curtain » (1966), tout au long d'une vie entièrement vouée à l'art du cinéma. Le parti pris a quelque chose, on l'imagine, de parfaitement didactique ; mais cet empirisme méthodique assure sans discontinuer la relation fondamentale de l'élément informatif à la résolution abstraite, de l'anecdote au fondement, qui permet seule d'en arriver en fin de texte à faire image et à constituer dans la réalité d'une œuvre la dimension exacte d'une autobiographie.

Truffaut s'en tient avec une subtilité diverse et remarquable au programme énoncé dans son introduction qui devait entrainer l'accord d'Hitchcock à un tel entretien. Il fait ainsi porter la discussion sur :

a) les circonstances entourant la naissance de chaque film ;

b) l'élaboration et la construction du scénario ;

c) les problèmes de mise en scène particuliers à chaque film ;

d) l'estimation par l'auteur du résultat commercial et esthétique de chaque film par rapport aux espoirs initiaux.

Sans doute, dans l'élan d'une conversation qui sait demeurer libre, Truffaut ne cesse-t-il, entrainé, secondé par Hitchcock, d'anticiper sur le dialogue, d'en revenir habilement aux choses dites, bref de tisser sa toile avec une impalpable sûreté. C'est ce qui fait le charme de son livre, sa lisibilité, son évidence, cette simplicité tranquille qui pourrait presque sembler superficielle tant on a peu le sentiment, comme il arrive trop souvent, que la question presse l'auteur d'en arriver aux conclusions définitives. Mais on s'apercevra que loin d'être hasardeux, cet entretien d'un ton égal et séduisant non seulement assemble en chaque cas d'espèce la quantité d'information requise à l'origine mais la dispose aussi de façon à toujours provoquer des conclusions clairement définies, qui loin de clôturer l'enquête, incitent à retrouver l'infini du détail pour mieux le maitriser. En fait, Truffaut a su jouer de façon remarquable de la longueur inusitée de son dialogue et, par une suite de reprises et de recoupements dont il a la sagesse de laisser pressentir la nature à la fois ouverte et contraignante, il parvient, en cela tout à fait fidèle à la leçon d'Hitchcock, à ne jamais lasser sans sortir un instant de l'univers de la répétition. Qu'il y parvienne avec le naturel parfait de la parole quotidienne n'enlève rien à la rigueur de son approche, et c'était même, semble-t-il, la seule façon de vaincre la réserve naturelle aux cinéastes américains, que de marquer son ambition réelle dans le double registre de la modestie et de la précision. Mais il ne faut pas s'y tromper : ce livre de conversation est avant tout, à sa façon, un livre de critique. On ne saurait conseiller rien de mieux à qui voudrait savoir ce qu'il en est du cinéma, à qui même aurait lu avec attention au fil des ans les divers entretiens et la glose innombrable menée autour d'Hitchcock dans ces « Cahiers ». Car ce dialogue poursuivi et repris par Truffaut invite à renouer avec les données les plus sûres, toutes assemblées : les plus matérielles, les plus systématiques.

En premier lieu, son enquête permet de juger sur un cas exemplaire la situation même de la fonction critique face au cinéma, en particulier dans le domaine entre tous essentiel du cinéma américain. En effet, interrogeant Hitchcock sur les circonstances qui ont entouré la naissance de chacun de ses films et sur l'estimation qu'il fait en chaque cas du résultat commercial et artistique obtenu, Truffaut incite à concevoir précisément quel est le statut d'un auteur de film et ce qu'est ainsi, dans la double continuité d'une technique et d'une économie, la mise en scène, et ce qu'on peut en dire. Non que la critique puisse être limitée en droit dans l'élaboration d'un commentaire et doive s'en tenir aux témoignages manifestes du moment que sa tâche logique relève plus d'un ordre du latent, mais encore faut-il qu'elle sache vraiment à partir de quoi s'exercer, au risque, on l'a vu bien souvent, de se tromper d'objet, ou de sujet, puisqu'en ce cas il s'agit d'un auteur. Truffaut, donc, nous instruit d'abord des éléments économiques et techniques à partir desquels l'auteur Hitchcock peut se penser de façon cohérente dans le cadre du cinéma américain. Il est essentiel, par exemple, de comprendre comment un metteur en scène dont la carrière s'est déroulée, tant en Angleterre qu'aux Etats-Unis, dans des conditions commerciales absolument classiques dans la plupart des cas, c'est-à-dire sans la relative liberté artistique coutumière à nombre de cinéastes européens, ni celle, exceptionnelle, impartie à quelques réalisateurs américains en de trop rares occasions, a conquis presque aussitôt une autonomie expressive rarement égalée. Hitchcock explique ainsi : « Selznick a dit que j'étais le seul metteur en scène avec qui il aurait totalement confiance pour faire un film ; pourtant, lorsque je travaillais avec lui, à un certain moment, il a dit que ma façon de mettre en scène était un rébus, incompréhensible comme une grille de mots croisés. Pourquoi cela ? Parce que je ne tournais que de tous petits morceaux de films et rien de plus. On ne pouvait pas les assembler sans moi et on ne pouvait pas faire un autre montage que celui que j'avais dans ma tête en tournant. Selznick venait d'une école où on accumule le matériel pour jouer avec, interminablement, dans la salle de montage. En travaillant comme je le fais, on est certain que le studio ne pourra pas ensuite abimer votre film. » Aussi comprendra-t-on qu'il soit presque plus juste de parler d'une intention d'Hitchcock que d'une intention de Welles qui reconnaissait ne pouvoir revendiquer absolument entre ses films que le seul « Citizen Kane », et qu'il y ait là, dans le principe même qui permet à un auteur ce règne sur son film par un passage absolu à l'image, quelque chose de tout à fait fondamental pour la pensée du cinéma.

Par le flot répété de ses questions qui veulent expliquer en chaque cas ce que d'accord avec Hitchcock, en cela très modeste, il considère comme une erreur de scénario, de mise en scène ou de distribution, par les raisons qu'il essaie de trouver à telle réaction de la critique et du public face à tel ou tel film, à l'échec commercial de « Under Capricorn », au succès de « Psycho », Truffaut parvient à isoler en quelque sorte de façon idéale un domaine privilégié et positif constitué par ses deux axes centraux d'interrogation portant sur l'élaboration du scénario et de la mise en scène en tant que leur auteur, tous résidus abolis, les reconnait comme absolument siens. C'est à ce double niveau que l'entre-

prise de Truffaut devient parfaitement critique, quand, n'ayant eu de cesse qu'Hitchcock en vienne à satisfaire ses remarques sur les architectures narratives et les rapports des personnages comme son insatiable curiosité stylistique et technique, il parvient peu à peu à isoler encore et à faire isoler par Hitchcock, dans le déroulement, ne l'oublions jamais, de ce dialogue pragmatique, une carte logique d'une évidence irréfragable qui prouve d'une part l'extraordinaire lucidité abstraite de ce faux innocent, l'auteur, qui avoue par exemple de « North by Northwest » : « Rien n'a été laissé au hasard dans ce film », et la non moins étonnante acuité de cet observateur, le critique, qui justifie parfaitement les mots qu'il écrivait il y a treize ans déjà dans le premier hommage collectif rendu au plus clair et au plus masqué des cinéastes : « L'hommage tout naturel que l'on puisse rendre à un auteur ou à un cinéaste, c'est d'essayer de connaître son livre ou son film aussi bien que lui ». Et ceux-ci, qui prouvent combien il possédait alors une vision juste et prémonitoire : « Hitchcock est un personnage hitchcockien. Il répugne à s'expliquer. Qu'il sache cependant qu'il lui faudra un jour se comporter comme ses personnages qui assurent leur salut en avouant » (2).

Or, que nous dit Hitchcock dans les plus beaux instants de ce très long dialogue, son aveu ? Sa passion de la vie captée par le regard, captive des implications systématiques d'un art de la vision poussé à son extrême conséquence : « Une totale conscience de la forme » (3). Je me souviens que dans ce même article, Truffaut, soucieux de commenter le singulier génie d'Hitchcock, en donnait deux exemples : l'un, de pure image, qui évoquait le plan de la vitre-miroir dans « Under Capricorn », l'autre, infiniment divers et significatif, qui ordonnait le développement du chiffre « deux » tout au long de « Shadow of a Doubt » dans « une extraordinaire construction rimée ». Ces commentaires avaient dans leur simplicité ceci de remarquable qu'ils se présentaient comme une description logique et se montraient soucieux, par nulle outrance conclusive, nulle hypothèse préalable, d'en demeurer à la lettre du texte, la narration visible, éclairée de son intérieur même par la complémentarité et la disjonction de ses agencements. Truffaut évitait ainsi, même s'il les frôlait avec raison, des postulats externes, plus ou moins résolument théologiques (4) qui présidaient autour de lui à l'interprétation d'Hitchcock. Il faut lui savoir gré de ne s'en être dans son livre fait l'écho que de façon discrète, dans les pages finales, évitant ainsi, une nouvelle fois, d'embarrasser la découverte descriptive. D'autant qu'Hitchcock, on le voit bien, ne peut accepter l'augure de ces questions sur le Bien et le Mal, Dieu et la société, qu'en les déplaçant toujours avec une justesse merveilleuse de sûreté et d'ironie, différant toujours, même s'il répond résolument sur certains points, toute théologie du contenu au profit de la seule qui n'en puisse avouer aucun, l'exercice continu de son art, que rien ne prouve et rien ne fonde, nulle morale et nulle foi, que l'infinie passion d'un sujet à se dire, et que rien n'explique, que la logique formulable de ce dire, patiemment, savamment édifié sur un vertige, un vide. Ce que Truffaut du reste a bien senti quand il s'écrie soudain : « Vous ne partez **pas du contenu, mais du contenant** ».

LA VARIATION, LE CENTRE

Car s'il est vrai qu'Hitchcock recueille l'héritage des romanciers anglo-saxons, de Hawthorne, de Meredith et de Thomas Hardy, que son art s'édifie sur des données morales où se conjuguent la thématique catholique de l'aveu et celle, protestante, d'une prédestination de la personne dont le jeu du regard et du double s'avère le signe fatal et immédiat, il faut bien voir que comme seul Henry James sut le faire avant lui dans les méandres infinis de la fragmentation psychologique la plus destructrice qu'on puisse imaginer, Hitchcock ruine d'une manière irrémédiable toute objectivité des contenus représentables par une régression violente qui articule, dans le seul regard de celui qui les dispose, la série miroitante des représentations. C'est là ce qui explique ces jeux des visions interposées qui toujours en reviennent au foyer d'où elles s'originent, déterminant entre Hitchcock et ses personnages bien plus directement encore qu'entre les personnages eux-mêmes, une perpétuelle relation de dédoublement consenti qui trouve dans les scissions et les oppositions de personnages un écho tout aussi pervers qu'indispensable.

Cette ronde incessante des créatures hitchcockiennes qui harmonise et blesse à l'infini l'équilibre fragile de l'innocence et de la culpabilité sous la triple figure reversible de l'enquêteur, du faux coupable et du coupable, elle a un centre, certes, mais un centre absent, toujours redéfini, dans la personne de l'auteur qui tient sa culpabilité première du pouvoir équivoque de l'imagination qui le fait décider à tout instant de la réalité de l'apparence à travers les incertitudes de l'identité, dans la violence crue d'un rapport narcissique qui trouve dans l'image, son langage, la seule preuve de son être et de sa vérité. On comprendra que le débat moral, pulvérisé, ne soit que la parure fragmentée de ce débat premier et que la variation de l'identique qui organise la série des personnages à l'intérieur du thème s'avère être la part visible de la variation plus secrète qui organise la série des éléments du film à l'intérieur de la structure primordiale. Le dialogue de Truffaut et d'Hitchcock nous laisse pressentir à tout instant qu'elle est tout simplement le jeu qui fait rimer entre eux les éléments en désignant leur différence à l'intérieur de leur similitude : d'où le perpétuel déséquilibre de la rime, puissance symétrique soumise au développement logique d'une dissymétrie qui n'est rien d'autre que le signe à tout instant marqué de la présence de l'auteur comme centre mobile dans le système de son œuvre. Le fameux plan qui le voit apparaître en chacun de ses films en est le sigle ironique, et nombre de ses références, la façon même dont il parle de l'élaboration formelle de ses films, cette impression qu'il donne de pouvoir toujours déplacer tel personnage, tel plan, telle séquence, à l'intérieur d'un même film comme d'un film à l'autre, tout contribue, pourvu qu'on veuille consentir à ce que la violence physique de l'image laisse mal accepter, à donner l'idée d'une puissance vide ouverte à l'infini dans son principe aussi bien que précise en chacun de ses effets. C'est là, je crois, la plus sûre réponse de l'oracle sous la forme d'un texte énigmatique infiniment varié, la plus haute leçon d'un auteur qui, dans ce rectangle de l'écran qu'il s'attache in-



lassablement à charger d'émotion, nous donne aussi à voir le lieu toujours possible d'un vide insoutenable.

On peut imaginer que le jour où Hitchcock enfant se retrouva emprisonné sans pouvoir en deviner la cause, il perdit, obligé qu'il fut de chercher à savoir par l'imagination la raison de sa faute, en même temps que l'objectivité, le sens moral au profit de l'enquête et Dieu au profit du regard. Comme Maisie, la si troublante enfant de James, qui, à rechercher dans les yeux des adultes la forme de sa vie et la réalité de son désir, manqua parfaitement de sens moral pour s'être un jour arrêtée à songer « qu'elle se trouvait vraiment sur la route qui mène à **tout** savoir. ». — Raymond BELLOUR.

(1) Robert Laffont éditeur.

(2) « Un trousseau de fausses clefs », « Cahiers du Cinéma » nº 39, octobre 1954.

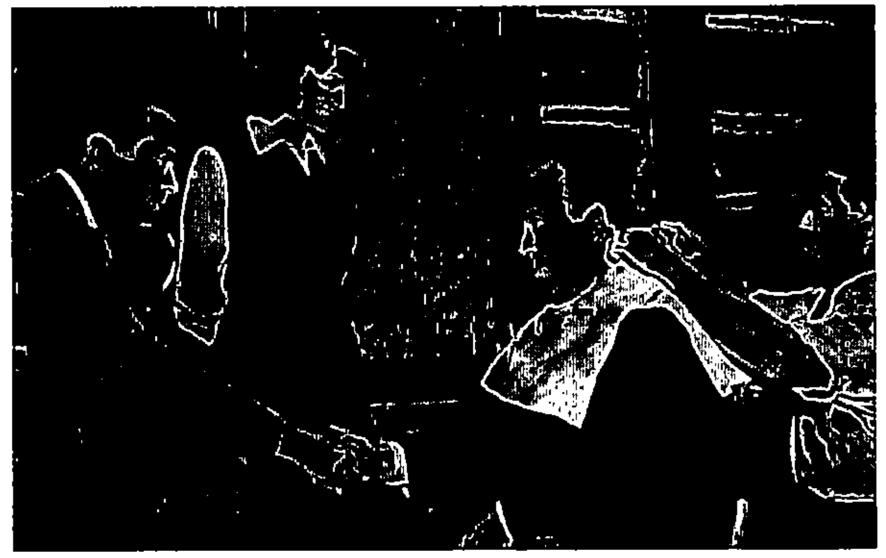
(3) Ces mots sont de Hitchcock.

(4) Dont le récent essai de Jean Douchet (« L'herne » éditeur), est le parfait exemple.



Avec sa
fille Patricia,
en 1940.

Robert Montgomery,
Carole Lombard et A H
(« Mr. and Mrs.
Smith », 1941).





A.H.
et Alma
Reville :
« The Mountain
Eagle »,
1926.

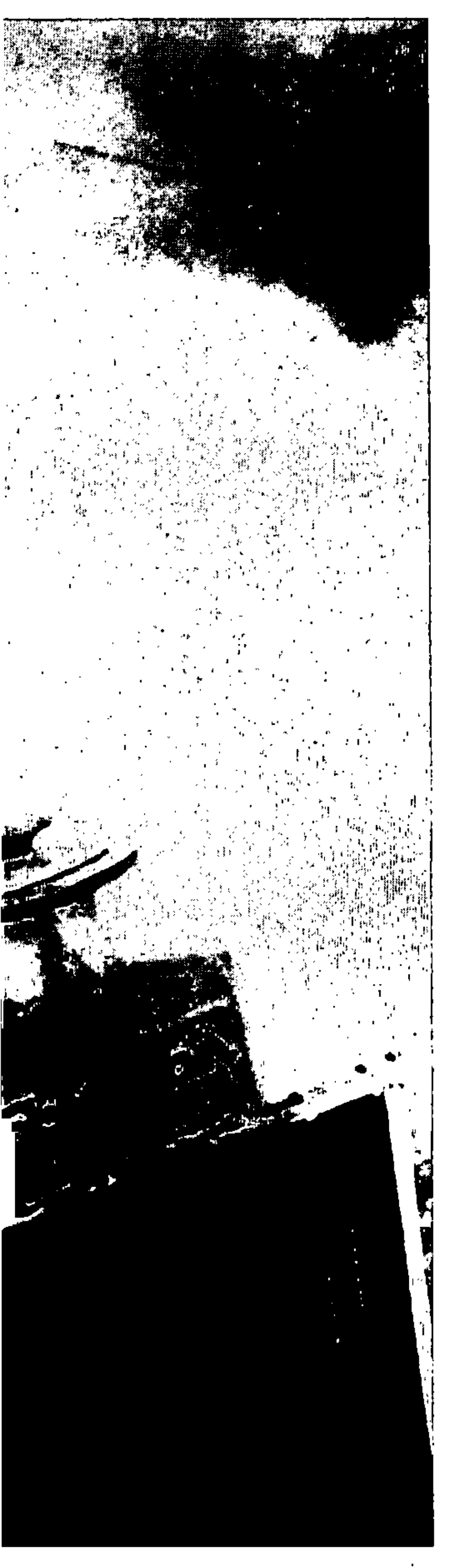


Virginia
Valli, A.H. et Alma
Reville sur
le lac de Côme
(« The Pleasure
Garden »).

Page
de gauche :
avec Alma Reville
en Angleterre,
1928.



S.M. EISENSTEIN LA LIGNE GENERALE.



Plastique du montage

par Noël Burch

Jusqu'ici (1), nous nous sommes efforcés de regarder l'image et le raccord sans les voir, nous avons écarté toute notion de leur spécificité. Mais maintenant, toujours dans la perspective structuraliste qui est la nôtre, regardons-les en tant qu'entités plastiques particulières et réelles.

I. PLASTIQUE DE L'IMAGE

Et d'abord, essayons de voir ce qui distingue la manière de voir de notre œil de celle de la caméra. Tâche ambitieuse et incertaine, que bien d'autres ont tentée avant nous. Mais pour autant que nous cherchions à redéfinir les composants cinématographiques, nous ne pouvons éluder ce problème.

Nous l'aborderons par le truchement d'un phénomène qui se présente assez couramment dans le cinéma... comme dans la vie : celui des reflets dans les vitres. Regardons de biais la surface d'un billard électrique. L'intensité de l'éclairage étant sensiblement la même des deux côtés de la plaque de verre, nous pourrons très bien distinguer ce qui se passe sous le verre, et si nous nous intéressons à la partie en cours, nous ne verrons qu'elle : le verre paraîtra parfaitement limpide. Et pourtant, s'il nous vient à l'esprit de regarder cette vitre objectivement, et non plus sélectivement, nous constaterons que le reflet du décor qui nous entoure est superposé sur l'image de la partie de billard, que les deux images sont d'une intensité sensiblement égale, et que pour peu que l'image réfléchie soit complexe, la partie qui se joue sous le verre nous paraîtra maintenant pratiquement illisible. En fait, c'est par un effort inconscient de l'esprit (sélection) et de l'œil (mise au point) que nous parvenions à différencier les deux images superposées et à rejeter celle qui ne nous intéressait pas.

Filmons maintenant ce même « champ » sans prendre aucune précaution spéciale : l'image filmée sera comme une surimpression de deux images, et devant l'écran sur lequel elle est projetée, notre œil aura toutes les peines du monde à éliminer celle des deux qui, en principe, ne nous intéresse pas. L'image sous le verre sera devenue définitivement illisible. Si nous voulons rendre l'effet que nous avions créé dans notre esprit en regardant la scène « à l'œil nu », nous serons obligés de poser devant l'objectif un diffuseur polaroïd pour atténuer le reflet, ou bien de masquer, si cela est possible, le fond réfléchi.

Mais pourquoi ne pouvons-nous plus différencier les deux images, une fois celles-ci captées sur pellicule et projetées sur l'écran ? Il semble que ce soit parce que tout ce qui est projeté sur l'écran a, intrinsèquement, une « présence », une « réalité » rigoureusement égale. Projetées sur la surface plane de l'écran, ces deux images se fondent en une seule, indissociable. Ceci est dû, pour une large part, à ce que, l'écran n'ayant que deux dimensions, tout ce qui s'y trouve projeté est toujours « présent » à nos yeux ; même les parties floues de l'image sont parfaitement... nettes, visibles, tangibles, en tant que matière : « des paquets de flou », comme on dit. Un autre exemple peut clarifier cette idée. Songeons à ce qui se produit lorsque, pendant la mise en place d'un plan, le cadreur s'aperçoit qu'une lampe ou un autre bibelot se trouve dans l'axe d'un personnage, même à plusieurs mètres derrière lui, mais un peu au-dessus de sa tête. Même si un flou exagéré va en estomper complètement les contours, le cadreur demandera qu'on déplace cette lampe, qui a l'air de « pousser sur la tête » du personnage. Et en principe il a raison. Dans la vie, quelqu'un qui se trouverait en face de ce personnage, à la même place que la caméra, ne serait nullement gêné par cette lampe ; pour lui elle n'aurait rien d'une excroissance monstrueuse, il ne la verrait même pas... alors qu'à l'écran cette juxtaposition nous sauterait aux yeux, car l'œil qui regarde un écran voit tout en même temps et accorde à toutes les formes et à toutes les lignes une importance plastique sensiblement égale (alors qu'il arrive à ne pas voir une tête qui nous bouche un quart de ce même écran !). C'est pourquoi le problème de la lisibilité se pose beaucoup plus souvent à l'endroit d'une image de cinéma que d'une scène observée dans la vie.

On sait que notre affirmation concernant l'égalité de tous les éléments d'une image donnée va à l'encontre d'une idée chère aux critiques d'art du XIXe siècle et qui a été reprise par les photographes du XXe, à savoir que l'œil est amené à parcourir une image cadrée suivant un certain itinéraire, se fixant d'abord sur un « point fort » (situé généralement en fonction de l'antédiluvien « nombre d'or »), puis cheminant à travers la composition selon un parcours censé pouvoir être prédéterminé par l'agencement des lignes directrices de cette composition. Eisenstein luimême a été très séduit par cette notion, et son analyse de la bataille sur

la glace dans « Alexandre Newsky » se fonde, pour sa partie visuelle, sur elle. Or, aujourd'hui, une pareille conception est aussi dépassée en critique picturale que la composition par le nombre d'or en peinture. Même si l'œil du XIXe siècle voyait ainsi, on peut dire qu'il n'en va pas de même de l'œil moderne. Evidemment, il y a toujours, dans une image cinématographique donnée, des éléments qui ressortent davantage que d'autres : par exemple, on regardera d'abord et surtout un personnage qui parle... Oui, mais on verra toujours le « total cadré » dont il fait partie, et surtout la forme du cadre en tant que tel, même si le fond de l'image est uniformément blanc, noir ou gris. Car « regarder » est une fonction de l'esprit, « voir » une fonction de l'œil, et devant l'écran de cinéma (comme devant un tableau, comme devant une photo) la fonction « regarder » ne commande plus à la fonction « voir », comme c'est presque toujours le cas devant la vie : la sélectivité de « regarder » n'affecte nullement la non-sélectivité de « voir ».

Mais il existe une condition essentielle à tout ceci : que le spectateur se trouve à la bonne distance de l'écran. S'il est trop près, si près que son champ de vision ne couvre pas la totalité de l'écran, ses yeux devront se déplacer au fur et à mesure des déplacements des centres d'intérêt, il ne pourra jamais saisir la plastique totale de l'image cadrée. S'il est trop loin au contraire, la distance schématisera à tel point l'image qu'il ne verra plus que ces centres d'intérêt dans un cadre devenu trop petit par rapport à l'image qu'a vue le metteur en scène dans son viseur (image qui remplit presque entièrement le champ de l'œil), et où les principes de composition originels sont faussés (on sait qu'en peinture une composition donnée n'est absolument pas valable à toutes les échelles, que pour chaque composition il existe un format optimum). Des calculs ont montré que la distance optimum, compte tenu de ces considérations et de quelques autres, est de 7/4 de la largeur de l'écran. Le fait qu'il est aujourd'hui impossible pour tous les spectateurs dans une salle d'être assis à cette distance de l'écran (ni même dans un écart raisonnable de cette distance) n'infirme en rien cette proposition, mais montre simplement que les salles de demain devraient être construites autrement.

A partir du moment où le cinéaste prend conscience de la nature de l'image telle que nous avons essayé de l'esquisser ici, quelles conclusions doit-il en tirer ? D'abord, et c'est une vérité de La Palice, qu'à chaque instant le cadre doit être totalement composé. Mais les solutions de composition à l'intérieur d'un plan donné sont aussi diverses que les personnalités des réalisateurs eux-mêmes, et de toute façon ce problème dépasse le cadre de cette série d'articles. Par contre, ce dont beaucoup moins de réalisateurs ont pris conscience, ce dont encore moins se soucient, c'est de la possibilité — voire même l'obligation, pour peu que l'on soit sensible à la nature organique, impérative, du matériau que l'on traite — d'organiser les changements de plans, les « raccords », en fonction de la plastique des « totaux cadrés » successifs, créant ainsi un réseau structural pouvant englober les autres dont il a été question jusqu'ici ou dont il sera question dans les articles à venir.

II « RACCORDS » STATIQUES

D'une façon générale, le premier cinéaste à avoir eu le souci de la forme abstraite au sein d'un cinéma « concret » fut Serge Eisenstein. Et c'est aussi l'un des rares cinéastes à avoir formulé ses préoccupations formelles par écrit.

L'analyse qu'il fait de son premier chef-d'œuvre, « Le Cuirassé Potemkine », met l'accent, d'une part, sur la forme globale de l'œuvre, basée sur les cinq actes de la tragédie classique, sur un principe de césure, et sur le nombre d'or... et d'autre part, sur l'organisation plastique du montage dans la célèbre séquence de l'escalier d'Odessa.

Ce montage, nous dit Eisenstein, s'articule autour des oppositions dynamiques entre le contenu des plans (mouvements rapides contre mouvements lents, mouvements ascendants contre mouvements descendants) et sur des oppositions entre la grosseur des champs (et donc entre le nombre de personnages ou d'objets cadrés). C'est par le jeu de ces oppositions que se crée la tension esthétique tout à fait exceptionnelle de cette séquence historique.

Avec son analyse de la procession religieuse dans « La Ligne Générale », Eisenstein introduit une nouvelle notion, qu'il appelle « montage polyphonique », sorte de combinaison « musicale » entre les diverses « voix » de la séquence (chaleur, extase... images de chanteurs, de chanteuses... mais aussi entre les différentes grosseurs des plans).

Cependant, une des plus grandes découvertes d'Eisenstein, mais dont il semble n'avoir jamais parlé qu'incidemment, c'est la structuration du montage en fonction de la composition des plans successifs, surtout en ce qui concerne une série de plans montrant un même sujet sous des angles successifs.

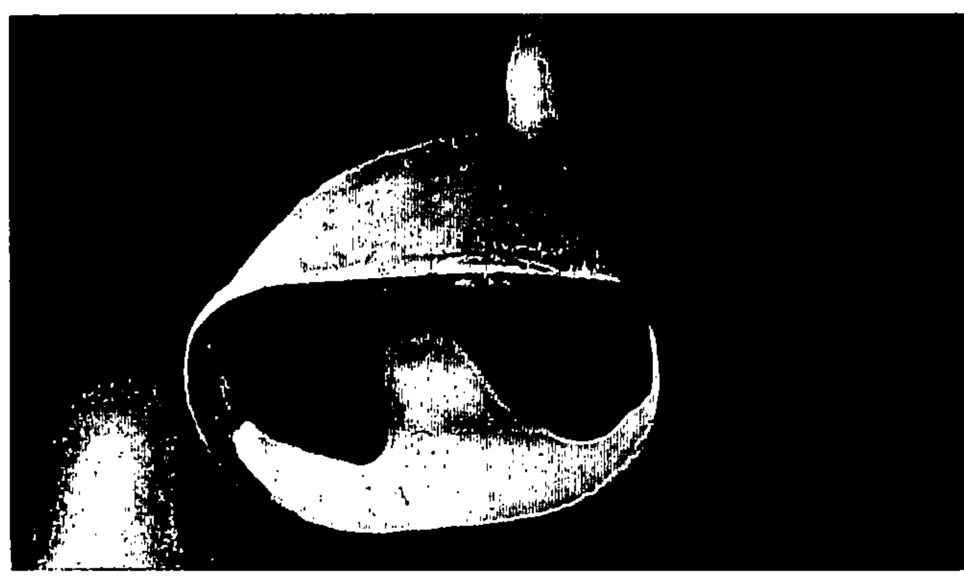
Pour comprendre ce phénomène, nous devons revenir à la peinture, à un mouvement en peinture né quelques années seulement avant qu'Eisenstein ne vienne au cinéma. Il s'agit du Cubisme, et surtout de cette étape de l'aventure cubiste qu'on appelle cubisme analytique. Lorsque Braque peint son célèbre « Billard », on peut dire, en simplifiant à l'extrême, qu'il combine dans une même composition des « vues » de ce billard « pris » sous des « angles » différents, et que la tension plastique essentielle du tableau naît du fait que l'on retrouve, rigoureusement situés les uns par rapport aux autres, des éléments du sujet « originel » qui sont identifiables comme étant le même reproduit à plusieurs exemplaires et avec telle ou telle modification précise. Telle représentation de tel coin du meuble apparaît comme la « rotation » ou la « projection » de telle autre représentation du même coin, et la satisfaction que l'ont peut éprouver à la contemplation du tableau provient, en partie, de la tension qui naît de ce « déplacement » et de la comparaison qu'il entraîne. Les manuels affirment d'une façon un peu simpliste que la grande innovation du cubisme analytique fut de nous montrer plusieurs facettes d'un même sujet, ce que ne pouvait faire la peinture « à point de vue unique », mais cette éthique pluraliste relève du domaine de la connaissance : la beauté de l'œuvre vient du fait plastique qu'engendre la superposition spécifiquement organisée de ces différents « angles de vision ». Or, du fait de la persistance rétinienne, la succession à l'écran en « cut-cut » de deux plans montrant deux points de vue sur un même « champ » (sujet), peut procurer une satisfaction analogue. Et surtout, les déplacements d'un plan à l'autre — par rapport aux coordonnées fournies par les bords du cadre — d'une même ligne ou d'une même surface, peuvent former la trame d'un jeu de tensions et de permutations éminemment satisfaisant dans sa complexité et sa cohérence, éminemment susceptible d'être structuré.

Si ce potentiel structural nous paraît évident, cette notion de satisfaction demeure, nous en convenons, assez vague. Mais qu'elle corresponde à une réalité sensible nous paraît confirmé par la « règle de 30° ». Il s'agit d'une règle qui s'est affirmée empiriquement pendant les années vingt, et qui veut que tout nouvel axe sur un même sujet diffère de l'axe précédent par un angle d'au moins 30°. On s'était aperçu en effet que des changements d'angle de moins de 30° (à moins qu'il ne s'agisse d'un « raccord dans l'axe ») provoquent ce que l'on est convenu d'appeler un « saut », une sorte de gêne due au manque d'ampleur et de netteté du changement intervenu : le nouveau plan n'a pas une autonomie suffisante, surtout lorsque les grosseurs sont voisi-

Eisenstein :
« La Ligne générale » (haut et bas),
« Le Cuirassé Potemkine »
(centre).







nes. Mais on pourrait aussi affirmer que cette gêne provient de l'inutilité plastique d'un tel « raccord », et surtout d'une frustration de l'œil, qui demande des déplacements sensibles des contours d'un sujet, lorsque déplacement il y a, et que les tensions qui résultent de ces déplacements soient franches et nettes.

Notons au passage que si cette règle nous apprend quelque chose d'essentiel sur la nature du changement de plan, elle ne doit plus être considérée comme sacro-sainte : le changement d'angle de moins de 30° commence à se faire une place dans le vocabulaire du cinéaste moderne. Car, comme nous l'avons déjà vu à propos des raccords de regard et de direction, une « gêne » peut constituer un élément de tension tout à fait constructif (voir, en particulier, « A Bout de Souffle »... et l'œuvre de Samuel Fuller, qui abonde en raccords « culottés », généralement associés à des moments de violence).

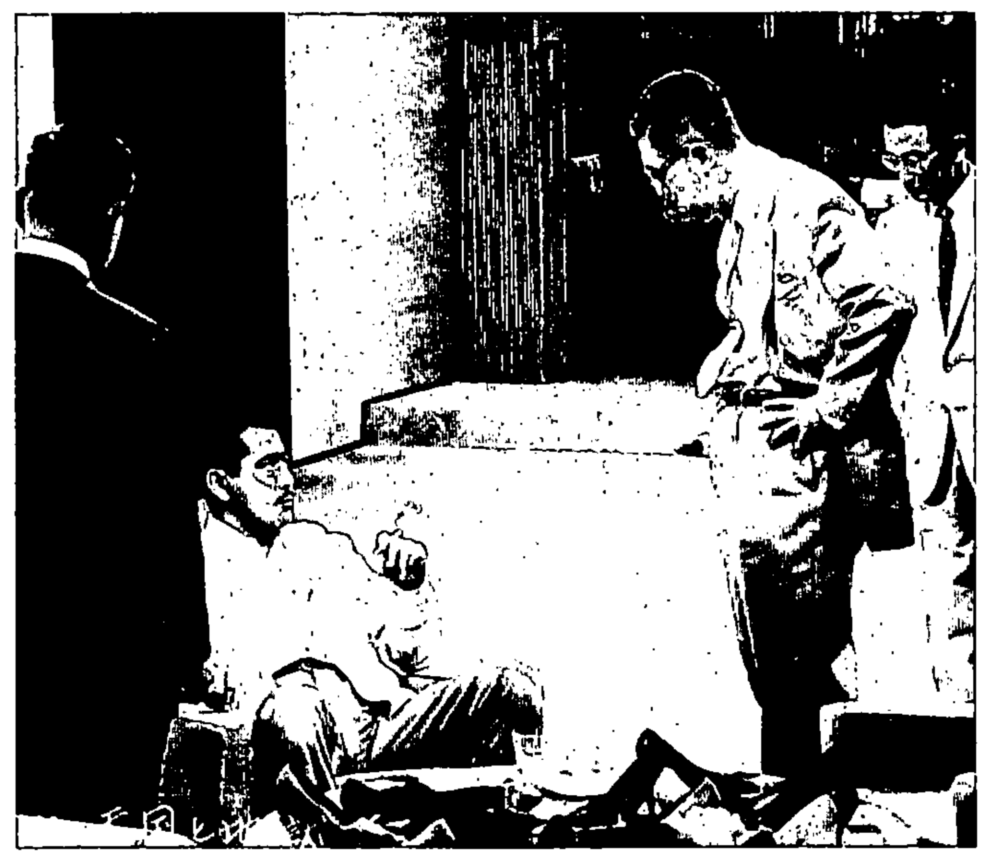
Nous avons dit qu'Eisenstein fut probablement le premier cinéaste à avoir pensé la composition de l'image à travers le « raccord ». Dans « Octobre », la série de contre-plongées sur les tours de la cathédrale se compose par simples renversements de diagonales, tandis que l'hallucinante séquence des vélos suspendus utilise un jeu simple mais très séduisant de permutations de ronds luisants sur fond noir. Dans « La Ligne Générale », la suite de flashes ultra-courts de la cannelle de l'écrémeuse utilise déjà des rapports un peu plus complexes (différents raccourcissements juxtaposés au « plein profil ») ; mais c'est surtout dans la célèbre séquence du tracteur en panne, où des lignes de fuite très obliques, obtenues par l'emploi d'un objectif à très courte focale, basculent continuellement de plan en plan avec une harmonie étonnante, tandis qu'à l'intérieur de ce réseau kaléïdoscopique, la silhouette du mécanicien introduit une sorte de mouvement ponctuel, par ses « sauts » d'un endroit de l'écran à un autre au fur et à mesure des « raccords ».

C'est dans la première partie d' « Ivan le Terrible » que ce souci d'organisation plastique d'un plan à l'autre est poussé le plus loin par Eisenstein. Et parmi tous les exemples que l'on pourrait citer dans ce film, le plus clair et peut-être le plus beau est la séquence où les popes prient dans une chapelle pendant la fausse agonie d'Ivan. Ici, toute l'image est très sombre, à l'exception d'une icône brillamment éclairée qui reparait dans chaque nouveau cadrage, chaque fois en un endroit différent de l'écran et dans une grosseur différente. C'est l'arabesque tracée par les déplacements de cette icône sur

l'écran qui constitue la trame de la séquence, trame sur laquelle les masses sombres des popes tissent une sorte de balancement contrapunctique par le jeu des longueurs focales, des changements d'angle... et des faux raccords de position. Car ici nous abordons une contradiction extrêmement importante, contradiction qui n'est en fait qu'un nouveau type de dialectique, inhérent à cette conception du montage. En effet, afin d'obtenir des rapports harmonieux entre les plans successifs dans la disposition des masses sombres entre elles et par rapport à la tache claire de l'icône, Eisenstein a, de toute évidence, « triché » les positions relatives des popes (qui demeurent immobiles) d'un plan à l'autre. Or, c'est là violer une des sacro-saintes règles de la « continuité » spatiale, c'est une tricherie qui devrait faire ressentir cette fameuse « gêne »... mais il n'en est rien. Pourquoi ? Parce qu'ici Eisenstein nous impose une conception toute nouvelle de l'espace cinématographique : il crée un espace qui n'existe qu'en fonction de la somme des plans de cette séquence ; nous n'avons plus le sentiment d'un décor préalable dans lequel cette série de plans s'insère tant bien que mal, mais d'un espace qui a une existence aussi multiple et enchevêtrée que le billard de Braque, d'un décor qui est la somme de toutes les visions possibles qu'on en a à travers ces plans successifs et qui tire sa cohésion de l'harmonie plastique des changements de plan. Evidemment, ceci est d'un accomplissement rare et difficile. Certains « faux raccords » dans la chambre où Ivan « agonise », commis dans des buts de composition analogue (mais il s'agissait surtout d'harmoniser chaque plan pris séparément), ne provoquent, effectivement, qu'une gêne : l'unicité spatiale de cette chambre est trop spécifiquement affirmée avant et après ces raccords trop isolés pour qu'on les ressente autrement que comme des violations. Mais la scène des popes est là, qui montre la voie, esquissant pour la première fois peut-être, l'articulation cohérente d'un espace d'autant plus « ouvert » que la permutation, de plan en plan, des objets qui le composent, est rigoureuse. Un des auteurs contemporains chez qui cette conception a trouvé la plus forte résonance est Akira Kurosawa, surtout dans la première partie de son étonnant « Entre le Ciel et l'Enfer », encore inédit en France. Pendant environ une heure, l'action se déroule presque entièrement à l'intérieur du salon vitré d'un grand industriel, pendant que s'organise la chasse au kidnappeur qui a enlevé le fils de son chauffeur. Le film est en « scope », ce qui met encore plus en relief le principe d'organisation

Mikhaïl Romm : « Boule de suif ». Kurosawa Akira : « Entre le ciel et l'enfer ».





plastique de la plupart des raccords, fondés qu'ils sont sur une permutation constante d'un plan à l'autre entre les nombreux personnages qui se trouvent simultanément ou à tour de rôle dans cette pièce (l'industriel, sa famille, ses domestiques et les policiers). Cette permutation s'allie souvent, par ailleurs, à un procédé de sélection. Dans un premier plan on peut avoir, de gauche à droite, les personnages « A », « B », « C », et « D »... Dans le plan suivant, le choix de l'axe (et un certain « trichage » sur les positions de raccord) peut faire en sorte que « D » se trouve à l'extrême gauche du cadre, « B » à l'extrême droite, tous les autres personnages étant éliminés du champ. Ensuite, « C », « B » et « A » peuvent reparaître dans ce nouvel ordre au plan suivant, et ainsi de suite. Ce traitement des personnages en unités permutables, conception qui se situe bien au-delà des notions de raccord de position, permet une organisation très poussée, quasi sérielle, d'un plan à l'autre, organisation qui étage en quelque sorte, la progression des dialogues, s'y intégrant ou s'y opposant d'une manière que l'on peut qualifier de dialectique (même si cette dernière notion n'est pas très clairement appliquée dans ce film).

Remontons dans le temps pour citer un autre exemple d'organisation plastique basée, ici encore, sur la permutation de formes identiques ou semblables (la morphologie humaine étant considérée dans ces cas comme une constante, indépendamment de l'alternation sur l'écran des personnages en tant qu'individus). Il s'agit de la première partie de « Boule de Suif » (1934), premier film de Mikhaïl Romm, laquelle se passe entièrement dans un décor unique et particulièrement étroit : l'intérieur d'une diligence. Afin sans doute d'éviter la monotonie informe qui est inhérente à ce type de situation (il s'agit d'une conversation entre une demi-douzaine de personnages, toujours assis aux mêmes places ; il s'agit surtout, à cette date insolite, d'un film muet), Romm a eu recours à un découpage pratiquement sans « reprises » (plans répétés), fait déjà remarquable en lui-même et qui témoigne d'un sens de la nécessité d'un renouvellement constant du découpage. Mais aux permutations continuelles des visages quant à leur identité, grosseur, orientation, position et nombre, s'ajoute une opposition tout aussi constante et variée entre le flou et le net : tantôt un visage en gros plan à droite du cadre sera net tandis que deux visages dans le fond seront flous, tantôt un visage au fond et au milieu du cadre sera net, deux visages en amorce étant flous. On le voit, les possibilités de variation, associant ce paramètre aux cinq autres cités plus haut, sont énormes, et Romm les exploite à fond (2).

Nous n'avons parlé, jusqu'à présent, que de l'organisation plastique de plan en plan à travers la « coupe nette », où c'est la persistance rétinienne, autrement dit la mémoire de l'œil, qui effectue le rapprochement entre plan A et plan B, qui établit les comparaisons d'où naissent les tensions structurales qui sont la raison d'être de ce type de montage. Mais nous estimons que, sous l'angle plastique, le fondu-enchaîné n'est qu'une autre façon de juxtaposer deux compositions ; la seule différence réside en ceci, que la surimpression momentanée concrétise un rapport plastique qui, par ailleurs, est du même ordre que celui, « imaginaire », qui existe entre deux plans reliés par une coupe. Cette évidence a été perdue de vue depuis que l'enchaîné est devenu une « ponctuation » pouvant lier n'importe quel plan à n'importe quel autre pour indiquer un passage de temps. Mais c'est là une convention relativement récente.

En effet, lorsque le fondu-enchaîné a été inventé, aux premiers temps du cinéma muet, on s'en servait d'une façon beaucoup plus libre ; on s'en servait rarement pour signifier quoi que ce soit, et en tout cas on ne s'en servait presque jamais pour indiquer un passage de temps. On n'en avait pas besoin, puisqu'on avait les cartons pour cela. A l'époque où le public ne s'était pas encore habitué à suivre un montage, même le plus rudimentaire, on se servait des enchaînés pour relier « en douceur » un gros plan à un plan d'ensemble (ou inversement) à l'intérieur d'une même séquence parfaitement continue. Et même lorsque la notion de découpage fut entrée dans les mœurs, on continua à se servir de l'enchaîné à des fins essentiellement plastiques, rythmiques ou « poétiques ». Même avec l'avènement du son, l'enchaîné continua à servir de façon très diverse et très libre. Dans « Applause » (1929), Mamoulian utilise des enchaînés pour passer du plan d'un personnage au téléphone à un autre plan de son interlocuteur au bout du fil. Il fallait encore plusieurs années pour que la convention actuelle soit établie, pour que « enchaîné » égale, une fois pour toutes, « passage du temps ».

Des metteurs en scène de la jeune génération ont réagi violemment contre la facilité de cette convention en supprimant l'enchaîné purement et simplement dans beaucoup de leurs films (Godard, Resnais, Hanoun). Mais Robert Bresson, tout en continuant à accorder nominalement à l'enchaîné sa signification conventionnelle, s'en sert en fait comme élément structural, à la fois rythmique et plastique, rejoignant ainsi la libre approche des cinéastes du muet. Ce qui est surtout frappant dans des films comme « Le Journal d'un curé de campagne », « Un Condamné à mort s'est échappé » et « Pickpocket », c'est le souci de donner à l'enchaîné une valeur plastique autonome, de concrétiser par lui des rapports qui pourraient exister aussi bien entre deux cadrages utilisant des matières identiques, semblables ou même tout à fait disparates (voir plus loin). Dans « Pickpocket », en particulier, les oppositions entre les angles sous lesquels, d'une image enchaînée à l'autre, la main « attaque » la poche, et les déplacements de la main dans le cadre d'une image à l'autre, ne constituent qu'un nouvel avatar de ce type de montage plastique inventé par Eisenstein et développé par Romm, Kurosawa et d'autres. Bien entendu, une différence importante existe au niveau rythmique : la superposition, au lieu d'être instantanée et « imaginaire », s'étale sur plusieurs secondes, elle est plus molle, plus coulante, elle est surtout « incarnée »... mais spatialement elle est exactement du même ordre.

Avant de quitter ce domaine du « raccord » statique, un mot sur la juxtaposition de plans disparates, rien n'étant commun entre eux, ni par ressemblance, ni par identité. Est-il possible d' « organiser » ce type de raccord ? Le problème est délicat, mais il nous semble que, en tout état de cause, de tels rapports plastiques ne peuvent relever que du cas d'espèce. C'est là un phénomène inanalysable en termes généraux, même de la vague façon dont nous venons d'analyser l'autre type de changement de plan (cette approche plastique implique, en effet, ces deux divisions du « raccord »). C'est néanmoins un problème dont chaque réalisateur doit être conscient et qu'il doit chercher à résoudre en termes pragmatiques.

III. « RACCORDS » DYNAMIQUES

Dans la précédente partie de cette étude, nous nous sommes bornés à une discussion de l'organisation possible des « raccords » au niveau plastique entre plans à caractère essentiellement statique au moment du changement de plan.

Mais le changement de plan peut, bien entendu, intervenir à un moment où une partie essentielle de l'un ou l'autre des deux plans est en mouvement. Est-il possible de structurer ce type de raccord, indépendamment de, ou en conjonction avec des types de structures dont nous avons vu qu'ils peuvent s'appliquer à des plans entièrement statiques, mais qui peuvent aussi, bien entendu, s'appliquer à des plans qui comportent des éléments de mouvement (les mouvements des personnages dans « Le Ciel et l'Enfer » ne remettent

nullement en cause le principe structural que nous avons décrit).
Ici encore, il faut revenir à Eisenstein qui, le premier, s'est soucié de ce problème de « montage dynamique ». Nous avons dit que dans la séquence de l'escalier d'Odessa, l'un des fondements structuraux du montage est l'opposition entre mouvements ascendants et descendants. Mais ici il s'agit des directions réelles, aussi bien que dans le cadre (un mouvement montant étant fourni par les bourgeois qui montent l'escalier, un mouvement descendant par les soldats qui le descendent, et tous deux étant filmés de manière à rendre fidèlement ces directions à l'écran). Dans « Octobre », cependant, nous avons un couple de plans montrant un train qui file vers le front : le premier plan nous montre le bois des wagons qui défilent droite-gauche, et le second nous montre ces mêmes wagons, à la même grosseur, mais qui défilent gauche-droite. Or, c'est là une violation radicale du principe de raccord de direction ; mais Eisenstein a senti la nécessité de lier ces deux plans de cette façon, sans « plan de coupe », à cause de la satisfaction esthétique, du sentiment de violence et de vitesse dissonante, que procurait ce changement de plan. C'est un exemple rudimentaire et isolé, mais il montre l'existence de structures pouvant naître des changements de direction par rapport à l'écran concernant des mouvements qui, dans la « réalité » sous-jacente, « supposée », sont manifestement continus. Un des exemples les plus remarquables d'une suite de plusieurs plans bâtis sur ce principe se trouve au début de « Bob le Flambeur », de Jean-Pierre Melville. Bob débouche sur la place Pigalle au petit matin, et son passage est vu sous plusieurs angles radicalement différents, chacun montrant aussi un arrosoir municipal qui fait le tour de la place. Or, du fait des différents angles de prise de vue, la direction de l'arrosoir ne raccorde nullement d'un plan à l'autre : tantôt il chemine gauche-droite, tantôt droite-gauche, tantôt il s'éloigne de la caméra, tantôt il s'en rapproche, et la beauté de la séquence provient très précisément de ces « bifurcations », de ces ruptures du trajet apparent sur l'écran par opposition à la continuité du trajet réel (ou supposé réel : parfois il faut tricher ici, aussi) que nous reconstituons automatiquement dans notre tête. Evidemment, une telle constatation semble impliquer que la perception du public aurait évolué depuis le temps où changement de direction dans le cadre égalait automatiquement changement de direction « dans la réalité », réaction sur laquelle fut fondée la règle du raccord de direction. En fait, ce n'est pas aussi simple. De même qu' « Ivan le Terrible » contient, nous l'avons vu, des faux raccords de position qui jouent un rôle structural (et donc ne « gênent » pas), mais aussi d'autres qui, eux, gênent considérablement, de même ce type de faux raccord n'est « valable » que lorsque de cette confusion de direction naît ce qu'on peut appeler une structure. Dans la brillante séquence de la nymphomane dans « La notte », Antonioni nous montre un gros plan d'une porte qui se ferme sous l'effet d'un coup de pied lancé par la fille. Mais le pêne ne s'engage pas, et la porte revient dans l'autre sens, s'éloignant de la caméra. Dans le gros plan qui suit, pris, lui, de l'intérieur de la chambre, la porte s'approche à nouveau de la caméra. A un certain niveau de lecture, ce deuxième plan donne l'impression que la porte a fait un « aller-retour »... Mais l'esprit rétablit le mouvement de lui-même, il connaît si bien la trajectoire d'une porte qui rebondit qu'il ressent aussitôt l'effet complexe d'un mouvement continu « rendu » par un mouvement discontinu, ce qui donne à ce couple de plans un caractère privilégié et en fait un des deux « raccords » forts autour desquels s'articule la séquence (l'autre étant le « raccord » suivant : un passage d'un gros plan centré sur la fille à un plan américain extrêmement décentré, violant radicalement la règle du raccord dans l'axe et provoquant ainsi un deuxième « saut » dans la continuité de la séquence). Il est intéressant de noter le parallèle qui existe entre la manière dont l'ellipse se mesure par rapport à une continuité du temps « virtuel » et cette juxtaposition mentale d'un mouvement apparent et d'un autre supposé. Ce n'est pas la première correspondance de cette sorte que nous rencontrons au cours de nos analyses, et ce ne sera pas la dernière. Ce sont de telles correspondances qui indiquent sans doute la cohérence fondamentale qui existe entre les différents paramètres cinématographiques, ainsi que la voie par laquelle ils seront, à la longue, organiquement liés dans une vaste combinatoire d'une complexité insoupçonnable aujourd'hui.
L'effet de mouvements contrariés ou simplement divergents montés « cut-cut » mais sur des objets différents, changements de direction qui ne se font pas par rapport à une direction virtuelle, offre également, bien entendu, des possibilités de structuration, mais d'une nature moins complexe, plus linéaire, plus simpliste même, que celles offertes par les plans à sujet commun.
Un autre type de raccord dynamique oppose une image statique à la fin du premier plan, à une image en mouvement au début du second. Les alternances en flashes entre plans fixes et travellings très rapides, procédé cher aux avant-gardistes français des années vingt, est un exemple un peu cru de ce type de structure. Mais le montage de l' « Othello » de Welles nous offre une application autrement complexe. Ici, un grand nombre de séquences sont bâties autour de couples de plans du type suivant : soit que le premier montre un personnage statique mais qui bouge subitement avant la fin du plan... et, au début du second, se retrouve statique, par ellipse, sans avoir achevé le mouvement amorcé dans le premier ; soit qu'on le trouve terminant un mouvement au début du second plan, alors qu'il était immobile à la fin du premier. Ce type de « raccord » crée, par son degré de fréquence, un rythme très particulier et très maniable, tant par l'alternance entre ses deux modalités, que par l'alternance triangulaire entre les « raccords » continus, les autres types d'ellipses, et ce type-ci. Il va sans dire que ce type de changement de plan peut être associé à des organisations plastiques du type décrit dans la section « raccords statiques »... Dans le film de Welles, c'est souvent le cas.
Encore une fois, ce type de rapport mouvant-fixe est tout aussi possible entre sujets disparates (des réalisateurs comme Bardem et Cacoyannis affectionnent ce genre de transition). Mais nous estimons qu'il est trop simpliste, trop peu organique, trop mathématique par comparaison aux changements de plan qui utilisent « la petite ellipse », introduisant ainsi un élément dialectique « vertical » auprès de l'opposition « horizontale » entre l'espace des deux plans. (Nous reviendrons sur cette question des raccords entre plans disparates dans un prochain article sur la notion dialectique de la forme cinématographique).
Pour l'instant, nous n'avons parlé que de l'un des vecteurs du mouvement : la direction. Mais il y a aussi la vitesse. A l'écran, la vitesse apparente varie en fonction directe de la grosseur du plan. Si nous filmons un homme qui lève la main en plan moyen, puis en train de faire le même geste à la même vitesse en gros plan, la vitesse sur l'écran du geste vu en gros plan paraîtra (sera !) beaucoup plus élevée que dans le plan moyen, puisque dans le même temps où la main aura parcouru dans le premier plan quelques décimètres seulement de la surface de l'écran, dans le second elle aura parcouru plusieurs mètres. Selon la technique habituelle, celle que présuppose ce « degré zéro de l'écriture cinématographique » dont nous avons déjà parlé, si un changement de plan avec raccord dans le mouvement est prévu entre ces deux

plans, on trichera les vitesses en sens inverse afin de les faire coïncider sur la surface de l'écran. Cependant, il est évident que nous sommes à nouveau en présence du cas d'une discontinuité face à une continuité, ce qui permet en fait d'utiliser ces différences de vitesse dans des buts dialectiques, et d'utiliser, en général, toutes les différences de vitesse intéressant les raccords sur un même sujet. Il n'est pas difficile d'imaginer comment une telle dialectique peut s'intégrer à celle des directions. Enfin, en ce qui concerne les jeux de vitesses entre plans sans élément commun, il nous semble que les mêmes remarques qu'à l'égard du paramètre « direction » s'appliquent ici. Au terme de ce troisième article, on ne peut que constater qu'il est beaucoup moins exhaustif, moins systématique, et surtout plus pragmatique que les deux précédents. Mais il faut aussi reconnaitre que le sujet est infiniment plus vaste et plus complexe que ceux de l'articulation pure des « raccords » ou de l'espace « off ». Dans ce domaine, les classifications, même les descriptions sont extrêmement ardues : il est même douteux que la notion de classification soit utile ici et, en fait, l'analyse du phénomène est d'une telle complexité que nous qui nous occupons du cinéma n'avons sans doute pas encore les moyens de l'entreprendre. Pour le moment, les investigations, en ce domaine plus particulièrement, doivent demeurer une affaire de travaux pratiques, de films... Nous pensons que les cinéastes présents et à venir qui sont sensibles à ces problèmes, trouveront des façons d'organiser la plastique des « raccords » autrement plus variées, plus rigoureuses et plus complexes que celles que nous avons relevées ici, dénonçant ainsi la simplicité sans doute un peu naïve des exemples que nous avons dû choisir. Du moins auronsnous peut-être eu le mérite d'avoir ouvert la discussion. — Noël BURCH.

(A suivre.)

(1) Voir « Cahiers » nos 188 et 189.

(2) Par ailleurs, il est intéressant de noter qu'à l'échelle du film lui-même, il y a une opposition totale entre cette première partie et la deuxième qui, elle, se passe entièrement à l'intérieur d'une auberge : là, les plans sont très vastes, utilisant un maximum de profondeur de champ, de très courtes focales et des contre-plongées systématiques, annonçant la manière de Welles. Curieusement, cette division en deux parties n'est pas sans analogie avec la construction de « Entre le Ciel et l'Enfer », la deuxième partie du film de Kurosawa délaissant entièrement l'appartement du début pour se dérouler dans les rues et bouges de Tokyo.

Orson Welles : « Othello » (Orson Welles et Suzanne Cloutier).





ANTHONY MANN ET FINLAY CURRIE (SENATEUR CAECINA) : TOURNAGE DE « THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE ».



Entretien avec Anthony Mann

La disparition d'Anthony Mann, tout se passe comme si, pour ce qui est de l'histoire du cinéma, il ne fallait y voir que l'accent porté sur un événement déjà ancien : la mort du western et celle de la série B. « Bond of the River », « The Naked Spur », « Man of the West », ce sont là les points scintillants où culminèrent un genre — qui n'était pas sans dettes à l'égard de scénaristes tels que Yordan et Chase —, une forme de production et d'interprétation (comment louer Mann sans rendre hommage à Janet Leigh, Stewart, Cooper ou Kennedy ?). Autant d'éléments extérieurs, peut-être, à ce qu'il est convenu d'appeler un auteur. Or Mann restera comme l'un de ceux sur lesquels une fameuse politique fut fondée. Paradoxe ? Non pas. Signe d'un temps tout au plus, où ce n'était déjà pas peu que de découvrir à partir de lieux communs aussi anciens qu'anonymes cette vérité toute neuve : « l'espace aérien non comme contenant géométrique, un vide de l'horizon à l'horizon, mais comme la qualité concrète de l'espace » (Bazin). C'est ainsi qu'en contemplant les héros manniens sur fond de rochers, de pâturages, de champs enneigés, d'arbres, de poussière et de bleu du ciel, une génération apprit le cinéma. « L'Homme de l'Ouest » disait Godard, « est un cours en même temps qu'un discours... l'art en même temps que la théorie de l'art... du western, c'est-à-dire du genre le plus cinématographique du cinéma, si j'ose m'exprimer ainsi : de sorte qu'en fin de compte, il se trouve tout bonnement que « L'Homme de l'Ouest » est une admirable leçon de cinéma, et de cinéma moderne. » Il y a quelques chapitres de la méthode Mann pour lesquels il faudra toujours retourner à cette école-là.

Question Entre « The Great Flamarion » et « Railroaded » nous avons pu constater une rupture de ton : quelles furent vos conditions de travail ?

Anthony Mann Je crois que ces films sont aussi mauvais l'un que l'autre, mais « Railroaded » l'était peut-être de façon plus personnelle : je veux dire par là que les défauts m'en étaient plus directement imputables. Mes premiers films furent tournés dans de telles conditions que j'aimerais mieux ne pas en parler... Enfin ! Que voulez-vous faire avec un budget de 50 ou 60 000 dollars, des acteurs qu'on ne peut faire répéter et des décors inexistants ?

« Dr. Broadway » fut le tout premier de

ces films. On m'avait promis trois jours entiers de scènes de rue : je fis donc mon plan de travail en conséquence et repérai quelques angles intéressants. A la fin de la première journée, on m'ordonna littéralement de « débarrasser le plancher », Cecil B. de Mille ayant décidé d'y planter sa caméra. Il a bien fallu s'incliner... et s'arranger ! Les films suivants ne furent pas plus encourageants, mais « The Great Flamarion », produit par le frère de Billy Wilder, était quand même un peu plus ambitieux. En fait, je garde un bien mauvais souvenir d'Eric von Stroheim : col de manteau relevé, monocle et crâne rasé, il avait certes créé un personnage, mais comme acteur... oh mon Dieu ! Mon seul apport a été la séquence de tir, et aussi Dan Duryea que je venais de remarquer sur une scène de Broadway ! Après ce film et les deux ou trois qui suivirent, plus personne ne voulut entendre parler de moi...

Question L'année 1947, avec « Desperate », « Railroaded » et « T-Men », revêt donc pour vous une importance particulière ?

Mann Elle est importante pour moi en ce qu'elle marque ma première collaboration effective à un scénario (« Desperate ») et mon premier succès critique et commercial (« T-Men »).

Lee Atlas et moi-même avions écrit le scénario de « Desperate » en moins de quinze jours. Les responsables de la R.K.O. furent immédiatement intéressés et m'offrirent 5 000 dollars pour le script. Je leur dis : « L'histoire est à vous si j'en suis le metteur en scène. » Ils me répondirent : « N'importe qui, sauf vous ! » Je fis quand même le film... mais en douze jours et pour un cachet de 1 000 dollars !

J'entrepris « Railroaded » pour le compte d'Eagle Lion, mais, là, encore, je le fus bien : « désespéré ». La Fox trouva que le film allait nuire à la carrière commerciale d' « Appelez Nord 777 » et paya à Eagle Lion une somme d'argent supérieure au prix de revient de mon film : la bande n'eut plus alors qu'une distribution hâtive en circuit limité. Du moins fis-je la connaissance de John Higgins !

« T-Men » fut le film de mes vrais débuts. J'étais allé voir, à Washington, le responsable du Département du Trésor et il m'avait fourni une documentation abondante sur l'organisation des Treasure Men et leurs méthodes de travail. Je développai alors l'idée avec Johnny Higgins, en insistant sur le côté enquête, et m'entourai d'excellents acteurs comme Dennis O'Keefe, Alfred Ryder et Wallace Ford. Le film était le premier documentaire de ce genre et marcha extrêmement bien pour une réalisation en « minor unit ». Je suis même assez satisfait de certaines séquences : le meurtre de Wally Ford dans l'établissement de bains de vapeur, par exemple, ou le passage à tabac de Dennis O'Keefe... autant d'ingrédients que j'ai repris dans « Raw Deal » : souvenez-vous du meurtre de John Ireland et de la tuerie finale !

Question A partir de ce film, et jusqu'à « Side Street », vos films ont tous plus ou moins un aspect documentaire...

Mann L'école semi-documentaire offrait de réelles possibilités. Un tournage en décors naturels doublait la véracité des scènes et, partant, façonnait le film en lui donnant un aspect et une consistance souvent inattendus. J'aimais la part de hasard qu'on pouvait toujours y introduire. « Side Street », par exemple : avez-vous remarqué ce décalage entre la première partie, inintéressante, et toute la seconde moitié qui se déroulait dans Manhattan ? Il faut dire aussi que le script de Sidney Boehm n'était pas bien fameux...

Question « Reign of Terror » et « The Tall Target » sont en quelque sorte des films policiers à costumes...

Mann Je vais peut-être vous étonner, mais j'aime bien « Reign of Terror ». Vu la pauvreté de la production, je crois qu'il était difficile de faire mieux, et Richard Basehart y faisait, par ailleurs, une remarquable composition. L'optique de « Tall Target » fut par contre assez différente. J'ai essayé de faire du Hitchcock ou, si vous voulez, un exercice de haute voltige : le maximum de suspense et de tension dans une action très ramassée dans le temps et dans l'espace. Le film n'a pas trop mal marché mais je n'en suis que partiellement satisfait.

Question Votre apprentissage dans le film policier et le film d'atmosphère a-t-il eu, selon vous, d'heureuses conséquences pour la suite de votre carrière ?

Mann Ce fut une bonne école, la plus rude mais la meilleure : le maximum de rendement avec le minimum de moyens. Le moindre plan devait participer à la signification de l'ensemble, le moindre geste vous typer un personnage. Un tas d'acteurs, alors débutants et peu connus, me furent ici très utiles : Dan Duryea, John Ireland, Raymond Burr, Charles McGraw...

Question Parlez-nous de « Devil's Doorway », votre premier western.

Mann J'étais sous contrat à la Metro et venais de réaliser un premier film pour Nicholas Nayfack : « Border Incident ». Nicholas m'appela et me demanda : « Aimerais-tu faire un western, j'ai là un scénario qui me semble intéressant ? » En fait de scénario « intéressant », c'était le meilleur script que j'aie jamais lu ! J'ai préparé le film avec la plus grande minutie, réclamant Bob Taylor qui est un garçon extraordinaire et John Alton que j'avais fait venir d'Eagle Lion à la Metro. Je ne pense pas que John ait en quoi que ce soit révolutionné la technique de la photo, mais il sait utiliser au maximum les moyens que vous lui donnez. J'ai construit le tout sur des effets de contraste, en espérant que cela ferait mieux apparaitre l'horreur de la situation. Ainsi traité, je crois que le résultat est beaucoup plus puissant que celui de « Broken Arrow », plus dramatique aussi...

Quant à « Winchester 73 », ce fut l'un de mes plus gros succès, et c'est aussi mon western préféré : ce fusil qui passait de main en main m'a permis d'embrasser toute une époque, toute une atmosphère. Je crois vraiment qu'il contient tous les ingrédients du western et qu'il les résume tous.

Question Fritz Lang devait primitivement réaliser le film. Avez-vous utilisé une partie de son travail ?

Mann Certainement non ! Jimmy Stewart venait de voir « Devil's Doorway » et me désirait pour metteur en scène. Je lus le bouquin de Stuart N. Lake et le scénario qu'en avait tiré Bob Richards : aussi lamentables l'un que l'autre ! Je dis à Aaron Rosenberg : « Je veux bien faire le film mais pas dans ces conditions. Vous me donnez deux mois, on efface tout et on recommence. » Aaron a accepté. C'est moi qui ai alors demandé Borden Chase et nous avons travaillé la main dans la main...

Question De « Winchester 73 » à « The Far Country », en passant par « Bend of the River », Borden Chase ne fut-il pas pour vous le scénariste idéal ?

Mann Borden a été longtemps le scénariste idéal mais il travaillait toujours trop de la même façon. J'ai d'ailleurs été à deux doigts de réaliser « Vera Cruz » et « Night Passage » !

Question Certains passages de « Bend of the River », notamment la séparation des deux ex-amis, rappellent « Red River »...

Mann Non, pas du tout. Cela a dû se faire par l'intermédiaire de Borden qui avait travaillé sur le film de Hawks.

Question Vous avez repris le tandem James Stewart-Arthur Kennedy dans « The Man From Laramie ».

Mann J'essaie toujours de construire mes films sur une opposition de caractères. En mettant l'accent sur les points communs de deux personnages, puis en les faisant s'affronter, l'histoire acquiert bien plus de force et vous obtenez une plus grande intensité. Le public se prend au jeu et s'intéresse davantage à ce qu'on veut lui montrer.

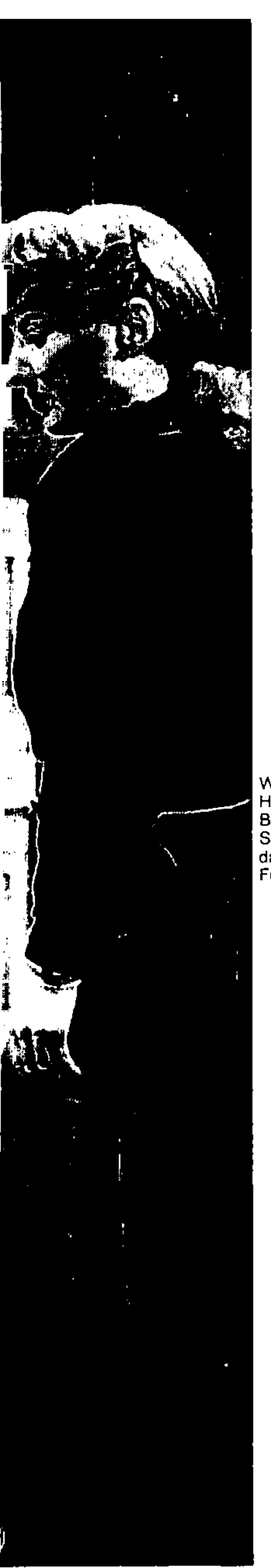
Question Quel est le point de départ de « The Naked Spur » ?

Mann Nous étions dans une région magnifique, Durango, et tout se prêtait à l'improvisation. Je n'ai jamais compris pourquoi on tournait la quasi-totalité des westerns dans des paysages désertiques ! John Ford, par exemple, adore Monument Valley : mais Monument Valley, que je connais très bien, n'est pas tout l'Ouest ! En fait, le désert ne représente qu'une portion de l'Ouest américain. J'ai voulu montrer la montagne et les torrents, les sous-bois et les cimes neigeuses, bref, retrouver tout un climat « Daniel Boone » : les personnages en sortent grandis. En ce sens, le tournage de « The Naked Spur » m'a donné de réelles satisfac-



Gary Cooper dans « L'Homme de l'Ouest ».





Walter Huston et Barbara Stanwyck dans « The Furies ».

tions. Le piton rocheux sur lequel ont été tournées les dernières séquences s'appelle effectivement « The Naked spur ». Je me suis dit : « Un éperon doit être l'arme décisive qui ponctuera le drame. » C'est là toute l'origine du combat final entre James Stewart et Robert Ryan !

Question Robert Ryan, que vous employiez ici pour la première fois, est sans doute l'un des meilleurs comédiens américains. Comment expliquez-vous qu'il n'ait pas eu une carrière plus conséquente ?

Mann Je vais vous faire rire mais cela tient, je crois, à un détail purement physique. Robert est un immense gaillard très « américain »... à qui il manque le regard. Avez-vous remarqué que toutes les grandes vedettes aimées du public avaient les yeux clairs : Gary Cooper, James Stewart, John Wayne, Clark Gable, Charlton Heston, Henry Fonda, Burt Lancaster, Robert Taylor, Kirk Douglas... et maintenant Peter O'Toole. Le regard fait tout : c'est le reflet permanent de la flamme interne qui anime les héros. Sans le regard, vous ne pourrez prétendre qu'à des rôles de second plan !

Question « The Man From Laramie » fut votre dernier western avec James Stewart...

Mann Je voulais récapituler, en quelque sorte, mes cinq années de collaboration avec Jimmy Stewart : cette œuvre épuisait nos relations. J'ai repris des thèmes et des situations en les poussant à leur paroxysme. C'est ainsi que la troupe de cow-boys entoure Jimmy et le ceinture comme elle le faisait autrefois dans « Bend of the River »... mais j'y ai ajouté la balle dans la main ! Il y a là quelques scènes que je crois très réussies : la séquence sur les salines, celle sur la place du marché, celle où Arthur Kennedy revient avec le cadavre d'Alex Nicol... Je bénéficiais du Cinémascope et d'une équipe d'une parfaite homogénéité : le tournage a été chose facile et le film a très bien marché. Savez-vous que Jimmy s'est retrouvé à la première place des « Top Ten » ? Aaron Rosenberg et la Universal m'ont immédiatement reproposé un film avec lui : « Night Passage ». L'histoire était d'une telle incohérence que je leur ai dit : « Le public ne va rien y comprendre ! »... mais Jimmy tenait beaucoup à ce film. Il devait y jouer de l'accordéon et faire un tas de trucs que les acteurs adorent. Il ne s'est guère soucié du script et moi j'ai abandonné la production. Le film fut un échec quasi total et Jimmy m'en a toujours gardé rancune...

Question Comment expliquez-vous l'échec de « The Last Frontier » aux U.S.A. ?

Mann Quoi qu'on en dise, le public américain n'aime pas qu'on lui présente des Indiens stratèges et des chefs militaires incompétents : il a trop mauvaise conscience vis-à-vis du problème indien. « Devil's Doorway » n'a pas marché... « The Last Frontier » n'a pas marché (et pourtant, ce dernier plan qu'on m'a imposé !)... Bien sûr, « Apache » et « The Broken Arrow »... Mais « The Broken Arrow » ne prenait pas position, renvoyant tout le monde dos à dos. Quant à « Apache », c'était surtout un film par et pour Burt Lancaster : trouvez-moi un Indien avec des yeux bleus !

Question L'esprit qui animait « Men in War » était assez virulent, lui aussi. L'armée vous aurait même refusé son concours...

Mann Oui, c'est exact. Mais cette mésaventure n'est pas arrivée qu'à moi !... « Men in War » était « mon » film : je l'aime beaucoup, énormément. La marche à travers le champ de mines et l'attaque de la colline... le conflit idéologique entre Aldo Ray et Robert Ryan... J'ai été, il faut le dire, admirablement servi par la musique d'Elmer Bernstein. Si seulement j'avais pu obtenir une partition semblable pour « The Fall of the Roman Empire » !

Question Parlez-nous de « Tin Star ».

Mann C'était une histoire toute simple, une leçon d'apprentissage. L'étoile d'étain n'est pas seulement un morceau de ferraille mais une somme de déboires et d'amertumes, de détresses cachées. Si Fonda et Perkins peuvent surmonter, l'un la rancœur, l'autre l'inexpérience, c'est alors qu'elle acquiert sa signification !

Question Vous avez effectué un gros travail avec Anthony Perkins...

Mann Tony a d'énormes possibilités, mais il a besoin d'être guidé et conseillé... comme son personnage dans le film.

Question Par le ton et par le traitement, « Man of the West » tranche radicalement avec le reste de la production western. Quel a été votre travail avec Reginald Rose et Gary Cooper ?

Mann A vrai dire, le script de Reginald Rose ne me plaisait guère : trop de coups de théâtre... comme dans « Douze hommes en colère ». J'en ai arrondi les angles au maximum. Julie London semblait si « absente », Gary si fatigué (il avait d'énormes difficultés à se tenir en selle), que je me suis dit : « Pourquoi ne pas accentuer l'aspect hiératique de l'ensemble ? »... Vous savez... comme sur une médaille. Le seul problème a été Lee J. Cobb : il en faisait trop ! La scène de la cabane, par exemple, représente un assez joli tour de force ! Elle avait une importance capitale et préparait justement les tueries à venir. L'atmosphère y était malsaine, étouffante... un peu comme dans le « Key Largo » de John Huston. Les personnages collaient les uns aux autres et Gary, peu à peu, reprenait goût au sang, à la torture.

Question Tel qu'il se présente, « Cimarron » n'a plus qu'un lointain rapport avec votre projet initial. Quel était-il ?

Mann Je voulais retracer l'histoire des U.S.A. Un remake ne m'intéressait pas... La terre vierge et les cordons de troupe, les pionniers qui s'élancent et

plantent leurs drapeaux. Les maisons surgissaient une à une, puis les rues, l'école, les tramways... Mais Yaucey ne pouvait s'intégrer, les grands espaces lui manquaient... il mourait. Maria Schell le retrouvait, la nuit, effondré près d'un puits de pétrole... un peu comme James Dean dans « Giant ». Il n'était pas question de cette lettre idiote !

Question Quel a été le rôle joué par Edmund Grainger ?

Mann Edmund Grainger n'y fut pratiquement pour rien. Le grand responsable a été Sol Lesser. J'avais bien son accord mais, au beau milieu de la production, il a rappelé toute l'équipe à Hollywood. Je lui ai dit : « Je tourne un western, que voulez-vous que je fasse en studio ? ». Rien n'y a fait. Je me suis alors désintéressé du film...

Question Pourquoi avez-vous aussi abandonné « Spartacus », qui offrait pourtant de belles possibilités ?

Mann Kirk Douglas était le producteur de « Spartacus » : il voulait insister sur le côté « message ». Je pensais que le message passerait plus facilement en montrant « physiquement » toute l'horreur de l'esclavage. Un film doit être visuel, trop de dialogues le tuent... regardez « The Fall of the Roman Empire » ! Dès lors, nous étions en désaccord : je suis parti.

Question Y a-t-il encore, dans le film, des traces de votre travail ?

Mann J'ai travaillé près de trois semaines à la réalisation proprement dite et toute l'ouverture est de moi : les esclaves sur la montagne, Peter Ustinov examinant les dents de Douglas, l'arrivée à l'école de gladiateurs et l'antagonisme avec Charles McGraw... Pour le reste, et jusqu'à l'évasion, le film est très fidèle à mon découpage. Chose curieuse, Kirk considère que Stanley Kubrick a été un peu loin avec son « Dr. Strangelove » ! Nous nous entendons présentement très bien.

Question Avec « El Cid », vous avez réussi l'une des meilleures superproductions... Qu'est-ce qui vous a amené au personnage ?

Mann Je suis parti du final. Ce chevalier sans vie que l'on attache à la selle de son cheval, c'est une chose enthousiasmante ! Le film a coulé de source. Je retrouvais le climat et les paysages de mes westerns et, de plus, j'avais Charlton Heston ! Cela a été facile, vraiment.

J'ai maintenant un projet de western : « The King », avec John Wayne. L'histoire d'un type qui a construit un empire immense et qui voit tout s'effriter. Ce sera presque « Le Roi Lear » !

Question Qu'est-ce qui vous a conduit à entreprendre « The Fall of the Roman Empire » ?

Mann Le point de départ s'avérait très séduisant : Ben Barzman et moi-même étions enthousiastes. Mais, par la suite, trop de choses s'y sont greffées... et Stephen Boyd n'est pas un « leading man » ! J'espérais Charlton Heston mais un rôle de ce genre ne l'intéressait plus, du moins après « Ben Hur ».

Question A quoi correspond l'emploi du travelling optique de l'attaque dans le sous-bois...

Mann Vue de l'extérieur, une bataille n'offre aucun intérêt. Elle doit être « dramatisée » de l'intérieur voyez « Devil's Doorway », « The Last Frontier » et « Men in War ». Ici, elle était la première conclusion possible à l'antagonisme Stephen Boyd-Christopher Plummer : d'où le zoom qui les reliait l'un à l'autre. De plus, il accentuait le mystère qui se dégageait du sous-bois. La bataille centrale, par contre, n'est pas de moi. J'avais dessiné des plans et devais la tourner mais l'argent vint à manquer. Samuel Bronston la fit réaliser par Andrew Marton alors que j'étais à Rome. Rien ne subsiste du projet initial.

J'aime qu'un homme se fixe une ligne de conduite, la respecte et la fasse respecter. Celui-là seul est digne d'estime. Il sait où il est, il sait où il veut aller... et il y arrive ! Voilà qui est positif. Un fléau s'abat et Œdipe se promet d'en trouver la cause, quand bien même devrait-il lui en coûter : il s'avère que c'est lui le coupable et il se crève les yeux ! Je n'ai jamais compris, par exemple, pourquoi Hamlet mettait cinq actes à tuer les assassins de son père ! Cependant, je me suis rendu compte que le personnage de Jimmy Stewart n'était pas suffisamment « ouvert » vis-à-vis des autres : j'y ai remédié. Le Cid ne pense qu'au salut de l'Espagne, Livius et Timonides qu'à celui de l'Empire romain. C'est le même cas avec mes « Heroes of Telemark » : un groupe de jeunes Norvégiens se dévoue corps et âme pour sauver le monde libre de la menace nazie !

Question Voyez-vous des différences entre la critique U.S. et la critique européenne ?

Mann La critique européenne est beaucoup plus intelligente : elle cherche à approfondir ce qu'on lui montre. De plus, elle a redistribué les valeurs : à savoir que ce n'était pas la vedette, le scénariste ou le producteur qui faisaient le film, mais bien le metteur en scène. Cependant, nul n'est prophète en son pays... ainsi les films néo-réalistes ont-ils fait plus d'argent aux U.S.A. qu'en Italie !

Question Quels sont vos meilleurs films ?

Mann « Winchester 73 », « El Cid », « God's Little Acre », « Men in War ».

Question Avez-vous un projet immédiat ?

Mann Oui, un grand western : « The Donner Pass »... une histoire toute simple : un convoi de pionniers s'achemine vers la Death Valley. Il affronte le froid, la neige, la famine, les Indiens... Plus tard, « The King », dont je vous ai déjà parlé, et « The Canyon »... ou comment un jeune indien devient un « Brave » ! (Propos recueillis au magnétophone par Jean-Claude Missiaen.)



James Stewart dans « Winchester 73 ».



Biofilmographie de Anthony Mann

Anthony Mann, de son vrai nom Anton Bundsmann, puis Anton Mann, est né le 30 juin 1906 à San Diego (Californie-U.S.A.). Dès l'âge de 10 ans il s'intéresse au théâtre et ne manque jamais l'occasion de participer aux pièces qui sont montées dans son école. Il débute officiellement au théâtre comme figurant, assistant-directeur de production, constructeur de décors puis enfin acteur. Il joue ainsi dans « The Dybbuk » (1925) et « The Little Clay Cart » (1926). Devenu directeur de production au Théâtre Guild, il travaille avec David Belasco, Rouben Mamoulian, Chester Erskine et James Stewart avec qui il part en tournée. Il passe ensuite à la réalisation et monte notamment : « The Squall » (où il interprète un rôle) ; « Thunder on the Left » (1933), pièce de John Ferguson Black, d'après le roman de Christopher Morley, produite par Henry Forbes au Maxine Elliott Theatre de New York ; « Cherokee Night » (1936), produit au Federal Theatre de Harlem par le « Acting Theatre Technique Unit » , « So Proudly We Hail » (1936), pièce de Joseph M. Viertel, produite au 46th Street Theatre de New York avec Charles Walters, Charles Dingle, Eddie Bracken ; « The Big Blow » (1938), pièce de Theodore Pratt, produite au WPA Federal Theatre-Maxine Elliott Theatre, Morris Ankrum étant directeur de production , « New Faces » , « Swing Your Lady ».

Après cette carrière théâtrale, Mann devient talent-scout de David O. Selznick et participe ainsi à l'élaboration (tournage des tests, etc.) de plusieurs films, dont **The Young in Heart, Adventures of Tom Sawyer, Gone With the Wind, Intermezzo, A Love Story, Rebecca.** Son travail chez Selznick se partage donc entre celui de talent-scout et sa suite normale, celui de casting director.

En 1939, il entre à la Paramount comme assistant de plusieurs réalisateurs dont Preston Sturges.

En 1942, enfin, grâce à Mac Donald Carey, il passe à la mise en scène avec **Dr. Broadway.**

Anthony Mann, qui avait épousé en 1956 l'actrice Sarita Montiel, qu'il dirigea dans **Serenade**, meurt à Berlin d'une crise cardiaque en plein tournage de **Dandy in Aspic**, le 29 avril 1967.

1942 DR. BROADWAY (Inédit en France). 67 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Sol C. Siegel, E.D. Leshin (Paramount). **Scén.** : Art Arthur d'après l'histoire de Borden Chase. **Phot.** : Theodor Sparkuhl. **Déc.** : Hans Dreier, Earl Hedrick (a.d.). **Mont.** : Arthur Schmidt. **Mus.** : Irvin Talbot. **Int.** : MacDonald Carey (Dr. Timothy Kane), Jean Phillips (Connie Madigan), J. Carrol Naish (Jack Venner), Eduardo Ciannelli (Vic Telli), Richard Lane (Patrick Doyle), Joan Woodbury (Margie Dove), Warren Hymer (« Maxie the Goat »), Frank Bruno (Marty), Sidney Melton (Louie La Conga), Olin Howlin (« The Professor »), Abe Dinovitch (Benny), Mary Gordon (Broadway Carrie), Arthur Loft (Capitaine Mahoney), Gerald Mohr (Red), Thomas Rodd (Magistrat), Charles Wilson (District Attorney McNamara), Spencer Charters (Oscar Titus), Jay Novello (Greeny), John Gallaudet (Al), Al Hill (Jerry), John Kelly, Francis Sayles, Phil Arnold, William Haade.

1942 MOONLIGHT IN HAVANA (Inédit en France) 63 min **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Bernard Burton (Universal-International) **Scén.** : Oscar Brodney. **Phot.** : Charles van Enger **Déc.** : Jack Otterson (d.a.). **Mont.** : Russell Schoengarth. **Mus.** : Charles Previn. **Lyrics** : « I wonder who's kissing her now » (Frank R Adams-Will M. Hough-Joseph E. Howard), « I don't need money », « Only you », « Got music », « Isn't it lovely », « Rhythm on the Tropics », « Moonlight in Havana » (Dave Franklin). **Chor.** : Eddie Prinz. **Int.** : Allan Jones (Whizzer Norton), Jane Frazee (Gloria Jackson), William Frawley (Barney Crane), Marjorie Lord (Patsy Clark), Wade Boteler (Joe Clark), Don Terry (Daniels), Sergio Orta (Martinez), Hugh O'Connor (Charles), Gus Schilling, Jack Norton (George), Grace and Nikko, l'orchestre Aaron Gonzales.

1943 NOBODY'S DARLING (Inédit en France). 71 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Harry Grey pour Herbert J Yates (Republic Pictures) **Scén.** : Olive Cooper d'après, le sujet de Frederick Hugh Herbert. **Phot.** : Jack Marta. **Déc.** : Russell Kimball (a d), Otto Siegel (s.d.). **Mont.** : Ernest Nims. **Mus.** : Walter Scharf **Lyrics** : « Blow, Gabriel, blow », « I'm always chasing rainbows », « It had to be you », « On the sunny side of the street », « Row, row, row your boat ». **Chor.** : Nick Castle. **Ass.** : George Blair **Int.** : Mary Lee (Janie Farnsworth), Louis Calhern (Curtis Farnsworth), Gladys George (Eve Hawthorne), Jackie Moran (Chuck Grant), Lee Patrick (Miss Pennington), Bennie Bartlett (« The Deacon »), Marcia Mae Jones (Lois), Roberta Smith (Texas), Lloyd Corrigan (Charles Grant sr), Jonathan Hale (Jason Rhodes), Sylvia Field (Miss Campbell), Billy Dawson (Jerry), Beverly Boyd (Corabelle Fiefield).

1943 MY BEST GAL (Inédit en France). 67 min **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Herbert J. Yates, Harry Grey (Republic Pictures). **Scén.** : Olive Cooper, Earl Felton d'après l'histoire de Richard Brooks. **Phot.** : Jack Marta **Déc.** : Russell Kimball, Gano Chittenden (a.d.), Earl Wooden (s.d) **Mont.** : Ralph Dixon **Mus.** : Morton Scott. **Lyrics** : Kim Gannon, Walter Kent. « I've got the Gitvin' est feelin' » « Upsy Downsy » « Where there's Love ». **Cost.** : Adele. **Ass.** : Art Siteman. **Chor.** : Dave Gould. **Int.** : Jane Withers (Kitty O'Hara), Jimmy Lydon (Johnny McCloud), Frank Craven (Danny O'Hara), Fortunio Bonanova (Charlie), George Cleveland (Ralph Hodges), Franklin Pangborn (Mr. Porter), Mary Newton (Miss Simpson), Jack Boyle (Freddy).

1944 STRANGERS IN THE NIGHT (Inédit en France) 56 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Rudolph E. Abel pour Herbert J. Yates (Republic Pictures) **Scén.** : Bryant Ford, Paul Gangelin d'après l'histoire de Philip Mac Donald. **Phot.** : Reggie Lanning. **Déc.** : Gano Chittenden (a.d.). Perry Murdock (s d). **Mont.** : Arthur Roberts **Mus.** : Morton Scott. **Ass.** : Joseph Dill. **Int.** : William Terry (Marine sergeant Johnny Meadows), Virginia Grey (Docteur Leslie Ross), Helene Thimig (Mrs Hilda Blake), Edith Barrett (Ivy Miller), Anne O'Neal (Infirmière Thompson), George E. Stone



Erich von Stroheim, Mary Beth Hugues : « The Great Flamarion ». 1945.

1945 THE GREAT FLAMARION (La Cible Vivante). 78 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : William Lee Wilder (Republic) **Scén.** : Heinz Herald, Richard Weil, Anne Wigton d'après l'histoire d'Anne Wigton, inspirée par le personnage de « Big Shot » de Vicki Baum, paru dans « Collier's ». **Phot.** : James Spencer Brown jr. **Déc.** : F. Paul Sylos (a d). Glenn P Thompson (s.d). **Mont.** : John F. Link **Mus.** : Alexander Laszlo. David Chudnow (Sup) **Ass.** : Raoul Pagel. **Prod. man.** : George Moskov. **Lyrics** : « Chita » (Faith Watson), « Lights of Broadway » (Lester Allen). **Int.** : Erich von Stroheim (« The Great Flamarion »), Mary Beth Hughes (Connie Wallace), Dan Duryea (Al Wallace), Lester Allen (Tony), Esther Howard (Cleo), Michael Mark (Veilleur de nuit), Joseph Granby (Détective), John R. Hamilton (Coroner), Stephen Barclay (Eddie), Fred Velasco (Danseur mexicain), Carmen Lopez (Danseuse mexicaine), Tony Ferrell (Chanteur mexicain), Sam Harris (Vieil homme au tribunal)

1945 TWO O'CLOCK COURAGE (Inédit en France). 66 min **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Ben Stoloff (Radio-Keith-Orpheum). **Scén.** : Robert E Kent d'après la nouvelle de Gelett Burgess « Two in the Dark ». **Dial.** : Gordon Kahn. **Phot.** : Jack MacKenzie **Déc.** : Albert S. D'Agostino, Lucius O. Croxton (a.d.), Darrell Silvera, William Stevens (s.d.). **Mont.** : Philip Martin jr. **Mus.** : Roy Webb. **Eff. spé.** : Vernon L. Walker. **Ass.** : Clem Beauchamp. **Int.** : Tom Conway (The Man), Ann Rutherford (Patty), Richard Lane (Haley), Lester Matthews (Mark Evans), Roland Drew (Maitland), Emory Parnell (Brenner), Bette Jane Greer (Helen), Jean Brooks (Barbara), Edmund Glover (O'Brien). Bryant Washburn (Dilling) Remake de « Two In the Dark » de Ben Stoloff (36).

1945 SING YOUR WAY HOME (Inédit en France). 72 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Bert Granet pour Sid Rogell (Radio-Keith-Orpheum) **Scén.** : William Bowers d'après l'histoire de Edmund Joseph et Bart Lytton. **Phot.** : Frank Redman. **Déc.** : Albert S. D'Agostino, Al Herman (a.d.), Darrell Silvera, Harley Miller (s d). **Mont.** : Harry Marker. **Mus.** : Constantin Bakaleinikoff. Lyrics : « I'll buy that Dream », « Heaven is a Plague called Home » « 70' Clock in the Morning » « Who did it » (Herb Magidson-Allie Wrubel). **Ass.** : James Casey. **Dial. dir.** : Leslie Urbach **Int.** : Jack Haley (Steve), Marcy McGuire (Bridget), Glenn Vernon (Jimmy), Anne Jeffreys (Kay), Donna Lee (Terry), Patti Brill (Dootie), Nancy Marlow (Patsy), James Jordan Jr. (Chuck), Emory Parnell (Capitaine), David Forrest (Windy), Ed Gargan (Jailer), Olin Howlin, Grady Sutton

1946 STRANGE IMPERSONATION (Inédit en France). 68 min. **Real.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : William Wilder (Republic Pictures) **Scén.** : Mindret Lord d'apres l'histoire de Anne Wigton et Lewis Herman. **Phot.** : Robert W. Pittack. **Déc.** : Sydney Moore **Mont.** : John F. Link. **Mus.** : Alexander Laszlo. **Ass.** : George Loper **Prod. man.** : Bartlett A. Carre. **Int.** : Brenda Marshall (Nora Goodrich), William Gargan (Stephan Lindstrom), Hillary Brooke (Arline Cole), George Chandler (J W Rinse), Ruth Ford (Jane Karaski), H.B. Warner (Docteur Mansfield). Lyle Talbot (Inspecteur Malloy), Mary Treen (Nurse). Cay Forester (Miss Roper), Richard Scott (Détective).

1946 THE BAMBOO BLONDE (Inédit en France). 68 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Herman Schlom pour Sid Rogell (Radio-Keith-Orpheum), **Scén** Olive Cooper, Lawrence Kimble d'après l'histoire de Wayne Whittaker « Chicago Lulu ». **Phot.** : Frank Redman **Déc.** : Albert S. D'Agostino, Lucius O Croxton (a.d.). Darrell Silvera (s.d.). **Mont.** : Les Milbrook. **Mus.** : Constantin Bakaleinikoff. **Lyrics** : « Moonlight over the Islands », « Along about evening », « I'm good for nothing but love », « I'm dreaming out loud » (Mort Greene-Lew Pollack) **Chor.** : Charles O'Curran. **Eff. spé.** : Vernon L Walker. **Dial. dir.** : Leslie Urbach. **Ass.** : James Casey. **Cons. tech.** : Major Allen Martini (U.S.N.). **Int.** : Frances Langford (Louise Anderson), Ralph Edwards (Eddie Clark), Russell Wade (Patrick Ransom Jr.), Iris Adrian (Montana), Richard Martin (Jim Wilson), Jane Greer (Eileen Sawyer), Glenn Vernon (Shorty Parker), Paul Harvey (Patrick Ransom sr.), Regina Wallace (Mrs Ransom), Jean Brooks (Marsha), Tom Noonan (Art Department Man), Dorothy Vaughan (Mom), Jason Robards (Officier ...).

1947 DESPERATE (Inédit en France). 73 min. **Real.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Michel Kraike (Radio-Keith-Orpheum). **Scen.** : Harry Essax d'après le sujet de Lee Atlas et ANTHONY MANN **Dial.** : Martin Rackin. **Phot.** : George E. Diskant. **Déc.** : Albert S. D'Agostino, Walter E Keller (a.d.), Darrell Silvera (s.d.). **Mont.** : Marston Fay **Mus.** : Paul Sawtell, Constantin Bakaleinikoff (Dir) **Eff. spé.** : Russell A Cully **Ass.** : Nate Levinson. **Int.** : Steve Brodie (Steve Randall), Audrey Long (Anne Randall), Raymond Burr (Walter Radak), Douglas Fowley (Pete), William Challee (Reynolds), Jason Robards (Ferrari), Freddie Steele (Shorty), Lee Frederick (Joe), Paul E Burns (Oncle Jan), Ilka Gruning (Tante Klara), Josephine Hutchinson (La voisine aux gâteaux). (Durée de tournage : 27 jours.)

1947 RAILROADED (Inédit en France). 72 min **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Charles F. Riesner pour Ben Stoloff (Eagle Lion). **Scén.** : John C Higgins d'après l'histoire de Gertrude Walker. **Phot.** : Guy Roe **Déc.** : Perry Smith (a d.), Armor Marlowe, Robert P. Fox (s.d.). **Mont.** : Louis Sackin, Alfred de Gaetano. **Mus.** : Alvin Levin, Irving Friedman (Dir.). **Eff. spé.** : George J Teague. **Ass.** : Ridgeway Callow. **Int.** : John Ireland (Duke Martin), Sheila Ryan (Rosa Ryan), Hugh Beaumont (Mickey Ferguson). Ed Kelly (Steve Ryan), Jane Randolph (Clara Calhoun), Keefe Brasselle (Cowie), Charles D. Brown (Capitaine Mc Taggart), Clancy Cooper (Chubb), Peggy Converse (Marie), Hermine Sterler (Mrs Ryan), Roy Gordon (Ainsworth). (Durée de tournage : 6 jours.)

1947 T-MEN (La Brigade du Suicide). 92 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Aubrey Schenck, Turner Shelton pour Edward Small (Eagle Lion). A Reliance picture **Scén.** : John C. Higgins, ANTHONY MANN (non crédité), d'après une histoire de Virginia Kellogg. **Phot.** : John Alton. **Déc.** : Edward C. Jewell (a d.), Armor Marlowe (s.d.). **Mont.** : Fred Allen, Alfred De Gaetano (Sup.). **Mus.** : Paul Sawtell, Irving Friedman (Dir). **Ass.** : Howard W. Koch. **Cos.** : Frances Ehren. **Dial. Dir.** : Stewart Stern **Int.** : Dennis O'Keefe (Dennis O'Brien), Mary Meade (Evangeline), Alfred Ryder (Anthony Gennaro), Wallace Ford (Schemer), June Lockhart (Mary Genaro), Charles McGraw (Moxie), Jane Randolph (Diana), Art Smith (Gregg). Herbert Heyes (Chief Carson), Jack Overman (Brownie), John Wengraf (Shiv), Jim Bannon (Lindsey), William Malter (Paul Miller), Elmer Lincoln Irey (Lui-même), Robert B. Williams (Policier), Frank Ferguson (Policier) (Durée de tournage . 40 jours.)

1948 RAW DEAL (Marché de Brutes) 78 min. : **Réal.** : ANTHONY MANN **Prod.** : Edward Small (Reliance Pictures-Eagle Lion). **Scen.** : Leopold Atlas, John C Higgins d'après l'histoire de Arnold B. Armstrong et Audrey Ashley. « Cockscrew Alley ». **Phot.** : John Alton. **Déc.** : Edward Ilou (a.d.), Armor Marlowe. Clarence Steensen (s d) **Mont.** : Alfred De Gaetano. **Mus.** : Paul Sawtell, Irving Friedman (Dir.). **Eff. spé.** : George J. Teague, Jack R Rabin (Art). **Ass.** : Ridgeway Callow. **Prod. man.** : James T Vaughn. **Sc. sup.** : Dick Walton **Dial. dir.** : Leslie Urbach. **Cam.** : Lester Shorr **Int.** : Dennis O'Keefe (Joe Sullivan), Claire Trevor (Pat), Marsha Hunt (Ann Martin), John Ireland (Fantail), Raymond Burr (Ricky Coyle), Curt Conway (Spider), Chili Williams (Marcy), Richard Fraser, Whit Bissell, Cliff Clark, Tom

Fadden. (Durée de tournage : 22 jours.)
1948 HE WALKED BY NIGHT (Il marchait la Nuit). 80 min. **Réal.** : Alfred Werker, ANTHONY MANN (non crédité). **Prod.** : Robert T. Kane pour Bryan Foy (Eagle Lion). **Scén.** : John C. Higgins, Crane Wilbur, d'après l'histoire de Crane Wilbur. **Dial. add.** : Harry Essex. **Phot.** : John Alton. **Déc.** : Edward Ilou (a.d.), Armor Marlowe, Clarence Steensen (s.d.). **Mont.** : Alfred De Gaetano. **Mus.** : Leonid Raab, Irving Friedman (Dir.). **Eff. spé.** : George J. Teague, Jack R. Rabin (Art). **Ass.** : Howard W. Koch. **Cons. tech.** : Sergent Marty Wynn. **Prod. man.** : James T. Vaughn. **Sc. sup.** : Arnold Laven. **Dial. dir.** : Stewart Stern. **Cam.** : Lester Shorr. **Int.** : Richard Basehart (Roy Martin), Scott Brady (Sergent Marty Brennan), Roy Roberts (Capit. Breen), Whit Bissell (Paul Reeves), Jack Webb (Lee), James Cardwell, Bob Bice, John McGuire, Lyle Latell, Jack Bailey, Mike Dugan, Garrett Craig, John Dehner (Homme du Service d'Identification), (Sup.). **Ass.** : James Casey. **Cam.** : Charles Burke. **Sc. sup.** : Anita Speer. **Int.** : William Lundigan (Lieut. Grant), Dorothy Patrick (Ann), Jeff Corey (Collins), Nestor Paiva (Benny), Charles D. Brown (Mulvaney), Mario Dwyer (Serveuse), Paul Guilfoyle (Overbeck), Frank Ferguson (McGill), Edwin Max (Juge), Douglas Spencer (Faux Juge), Michael Branden (Dixon).
1949 BORDER INCIDENT (Incident de Frontière). 92 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Nicholas Nayfack (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : John C. Higgins d'après l'histoire de John C. Higgins et George Zuckerman. **Phot.** : John Alton. **Déc.** : Cedric Gibbons, Hans Peters (a.d.), Edwin B. Willis, Ralph S. Hurst (s.d.). **Mont.** : Conrad A. Nervig. **Mus.** : André Previn. **Ass.** : Howard W. Koch. **Dir. prod.** : William Kaplan. **Sc. sup.** : Don MacDougall. **Cam.** : Lester Shorr. **Int.** : Ricardo Montalban (Pablo Rodriguez), George Murphy (Jack Bearnes), Howard Da Silva (Owen Parkson), James Mitchell (Juan Garcia), Arnold Moss (Zopilote), Alfonso Bedoya (Cuchillo), Teresa Celli (Maria), Charles McGraw (Jeff Amboy), Jose Torvay (Pocoloco), John Ridgely (Mr. Neley), Arthur Hunnicutt (Clayton Nordell), Sig Rumann (Hugo Wolfgang Ulrich), Otto Waldis (Fritz), Anthony Barr. (Durée du tournage : 31 jours.)



« Reign of Terror », 1949.

Kenneth Tobey (Policier), Dorothy Adams (Voisine de Roy), Harry Wilson, Walter Reed, Ann Doran, Thomas Browne Henry (Inventeur du modèle de T.V. volé par Roy), Byron K. Foulger (Homme du Service d'Identification), Felice Ingersoll.
Anthony Mann achève le film et réalise les séquences suivantes : scènes d'extérieur avec Basehart, les scènes finales dans les égouts, la lutte nocturne Scott Brady-Richard Basehart, la scène de l'extraction de la balle. (Durée de tournage : 17 jours.)
1949 REIGN OF TERROR (Le Livre Noir). 89 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : William Cameron Menzies pour Walter Wanger (Walter Wanger-Eagle Lion). **Ass. prod.** : Edward Lasker. **Scén.** : Philip Yordan, Aeneas MacKenzie. **Phot.** : John Alton. **Déc.** : Edward Ilou (a.d.), Armor Marlowe, Al Orenbach (s.d.). **Mont.** : Fred Allen. **Mus.** : Sol Kaplan, Irving Friedman (Dir.). **Eff. spé.** : Jack R. Rabin, Roy W. Seabright. **Ass.** : Ridgeway Callow. **Prod. man.** : James T. Vaughn. **Cost.** : Jay Morley. **Acces.** : Lee Canson. **Sc. sup.** : Arnold Laven. **Dial. dir.** : Burk Symon. **Cam.** : Lester Shorr. **Int.** : Robert Cummings (Charles D'Aubigny), Arlene Dahl (Madelon), Richard Basehart (Robespierre), Richard Hart (François Barras), Arnold Moss (Fouché), Jess Barker (Saint-Just), Norman Lloyd (Tallien), Charles McGraw (Sergent), Beulah Bondi (Propriétaire de la ferme), Georgette Windsor (Cecile), William Challee (Bourdon), Wade Crosby (Danton), John Doucette (Fermier), Frank Conlen (Garde aux grilles), Ellen Lowe (Fermière), Russ Tamblyn, Wilton Graff (Marquis de La Fayette), Charles Gordon (Duval). Premier titre du film : « THE BLACK BOOK ».
1949 FOLLOW ME QUIETLY (L'Assassin sans Visage) 59 min. **Réal.** : Richard O Fleischer. **Prod.** : Herman Schlom (Radio-Keith-Orpheum). **Scén.** : Lillie Hayward d'après l'histoire de Francis Rosenwald et ANTHONY MANN. **Phot.** : Robert De Grasse. **Déc.** : Albert S. D'Agostino, Walter Keller (a.d.), Darrell Silvera, James Atwies (s.d.). **Mont.** : Elmo Williams. **Mus.** : Leonid Raab, Constantin Bakaleinikoff

1949 SIDE STREET (La Rue de la Mort). 84 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Sam Zimbalist (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Sydney Boehm. **Phot.** : Joseph Ruttenberg. **Déc.** : Cedric Gibbons, Daniel B. Cathcart (a.d.), Edwin B. Wills, Charles De Crof (s.d.). **Mont.** : Conrad A. Nervig. **Mus.** : Lennie Hayton. **Eff. spé.** : A. Arnold Gillespie. **Ass.** : Howard W. Koch. **Dir. prod.** : Charles Hunt. **Sc. sup.** : Don MacDougall. **Cam.** : Herbert Fischer. **Int.** : Farley Granger (Joe Norson), Cathy O'Donnell (Ellen Norson), James Craig (Georgie Garsell), Paul Kelly (Capitaine Walter Anderson), Jean Hagen (Harriet Sinton), Paul Harvey (Emil Lorrison), Edmon Ryan (Victor Brackett), Charles McGraw (Stanley Sinton), Ed Max (Nick Drumman), Adele Jergens (Lucille « Lucky » Colner), Harry Bellaver (Larry Giff), Whit Bissell (Harold Simpson), John Gallaudet (Gus Heldon), Esther Somers (Mrs Malby), Harry Antrim (Mr. Mamby). (Durée du tournage : 32 jours.)
1950 DEVIL'S DORWAY (La Porte du Diable). 84 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Nicholas Nayfack (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Guy Trosper. **Phot.** : John Alton. **Déc.** : Cedric Gibbons, Leonid Vasian (a.d.), Edwin B. Willis, Alfred E. Spencer (s.d.). **Mont.** : Conrad A. Nervig. **Mus.** : Daniele Amfitheatrof. **Eff. spé.** : A. Arnold Gillespie. **Ass.** : Reggie Callow. **Cos.** : Walter Plunkett. **Scrip. sup.** : John Banse. **Prod. man.** : Jay Marchant. **Cam.** : A. Lindsley Lane. **Int.** : Robert Taylor (Lance Poole), Paula Raymond (Orrie Masters), Louis Calhern (Verne Coolan), Edgar Buchanan (Zeke Carmody), James Mitchell (Redrock), Spring Byington (Mrs. Masters), Bruce Cowling (Lieut. Grimes), Marshall Thompson (Rod MacDougall), Rhys Williams (Scotty MacDougall), James Millican (Ike Stapleton), Fritz Leiber (Mr. Poole), Harry Antrim (Dr. C.O. MacQuillan), Chief John Big Tree (Thundercloud).
Un premier état de scénario avait été écrit par Leonard Spigelgass et refusé par Jacques Tourneur.
1950 THE FURIES (Les Furies). 109 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Hal B. Wallis (Paramount). **Ass. to prod.** : Jack Saper. **Scén.** : Charles Schnee d'après l'histoire de Niven Busch, inspirée du roman « L'Idiot » de Fedor Dostoïewsky. **Phot.** : Victor Milner. **Décor** : Hans Dreier, Henry Bumstead (a.d.), Sam Comer, Bertram Granger (s.d.). **Mont.** : Archie Marshek. **Mus.** : Franz Waxman. **Lyrics** : Song « T.C. Round-up Time » (Jay Livingston-Ray Evans). **Eff. spé.** : Gordon Jennings, Farciot Edouart. **Ass.** : Chico Day. **Cos.** : Edith Head. **Prod. man.** : C.K. Deland, Herbert Coleman. **Sc sup.** : Irving Cooper. **Cam.** : Harold Boggs. **Int.** : Barbara Stanwyck (Vance Jeffords), Wendell Corey (Rip Darrow), Walter Huston (T.C. Jeffords), Judith Anderson (Flo Burnett), Gilbert Roland (Juan Herrera), Thomas Gomez (El Tigre), Beulah Bondi (Mrs. Anaheim), Albert Dekker (Mr. Reynolds), John Bromfield (Clay Jeffords), Wallace Ford (Scotty Haislip), Blanche Yurka (Herrera Mother), Louis Jean Heydt (Bailey), Frank Ferguson (Dr. Grieve), Charles Evans (Viell Anaheim), Movita Castenada (Chiquita), Craig Kelly (Jeune Anaheim), Myrna Dell (Dallas Hart).
1950 WINCHESTER 73 (Winchester 73). 92 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Aaron Rosenberg (Universal-International). **Scén.** : Borden Chase, Robert L. Richards d'après l'histoire de Stuart N. Lake. **Phot.** : William Daniels. **Déc.** : Nathan Juran, Bernard Herzbrun (a.d.), Russell A. Gausman, A. Roland Fields (s.d.). **Mont.** : Edward Curtis. **Mus.** : Joseph Gershenson. **Ass.** : Jesse Hibbs. **Cos.** : Yvonne Wood. **Prod. man.** : Dewey Starkey. **Sc. sup.** : Cornie Clark. **Cam.** : William Dodds. **Int.** : James Stewart (Lin McAdam), Shelley Winters (Lola Manners), Dan Duryea (Waco Johnny Dean), Stephen McNally (Dutch Henry Brown), Millard Mitchell (High Spade), Charles Drake (Steve Miller), John McIntire (Joe Lamont), Jay C. Flippen (Sergent Wilkes), Rock Hudson (Young Bull), Will Geer (Wyatt Earp), Abner Biberman (Latigo Means), Anthony (Tony) Curtis (Doan), James Best (Crater), John Alexander (Jack Riker), Steve Brodie (Wesley), James Millican (Wheeler), Ray Teal (Shérif), John Doucette (Homme de la bande de Waco).
C'est Jean Simmons qui devait interpréter le rôle de Lola, mais c'est finalement Shelley Winters qui l'obtint. Fritz Lang devait réaliser le film sur un scénario de Robert Richards. Le projet n'aboutit pas et Mann relève Lang. Trouvant le script médiocre, il le fait entièrement remanier par Borden Chase, le nom de Richards étant cependant conservé au générique. Lang n'a de toute façon tourné aucun plan du film.
1951 THE TALL TARGET (Inédit en France). 78 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Richard Goldstone (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : George Worthing Yates, Art Cohn, Joseph Losey (non crédité) d'après l'histoire de George Worthing Yates et Geoffrey Homes. **Phot.** : Paul C. Vogel. **Déc.** : Cedric Gibbons, Eddie Imazu (a.d.), Edwin B. Willis, Ralph S. Hurst (s.d.). **Mont.** : Newell P. Kimlin. **Eff. spé.** : A. Arnold Gillespie, Warren Newcombe. **Ass.** : Joel Freeman. **Int.** : Dick Powell (John Kennedy), Paula Raymond (Ginny Beaufort), Adolphe Menjou (Caleb Jeffers), Marshall Thompson (Lance Beaufort), Ruby Dee (Rachel), Richard Rober (Lieut. Coulter), Will Geer (Homer Crowley), Florence Bates (Mrs. Charlotte Alsop), Victor Kilian (John K. Gannon), Katherine Warren (Mrs. Gibbons), Leif Erickson (Stranger), Peter Brocco (Fernandina), Barbara Billingsley (Young Mother), Will Wright (Thomas I. Ogden), Regis Toomey (Tim Reilly), Jeff Richards (Policeman), Tom Powers (Simon G. Stroud), Leslie Kimmell (Abraham Lincoln), James Harrison (Allan Pinkerton), Dan Foster (Dapper Man), Percy Helton (Barbu hilare).
1951 QUO VADIS (Quo Vadis). 168 min. **Réal.** : Mervyn Le Roy (seul crédité), ANTHONY MANN (séquences de l'incendie de Rome). **Prod.** : Sam Zimbalist (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : John Lee Mahin, Sonya Levien, S.N. Behrman d'après le roman de Henryk Sienkiewicz. **Phot.** : Robert Surtees, William V. Skall (séquences de l'incendie). **Déc.** : William A. Horning, Cedric Gibbons, Edward Carfagno (a.d.), Hugh Hunt (s.d.). **Mont.** : Ralph E. Winters. **Mus.** : Miklos Rozsa. **Eff. spé.** : Thomas Howard, A. Arnold Gillespie, Donald Jahraus. **Cos.** : Herschel McCoy. **Cons. hist.** : Hugh Gray. **Chor.** : Marta Obolensky, Auriel Millos. **Cons. coul.** : Henri Jaffa. **Cam.** : John Schmitz. **Cons. tech.** : George Emerson (Lions). **Cast. dir.** : Michael Waszynski. **Int.** : Robert Taylor (Marcus), Deborah Kerr (Lygie), Leo Genn (Pétrone), Peter Ustinov (Néron), Patricia Laffan (Poppée), Finlay Currie (Pierre), Abraham Sofaer (Paul), Marina Berti (Eunice), Buddy Baer (Ursus), Felix Aylmer (Plaute), Nora Swinburne (Pomponia), Ralph Truman (Tigellin), Norman Wooland (Nerva), Peter Miles (Nazare), Geoffrey Dunn (Terphos), Nicholas Hannen (Sénèque), Rosalie Crutchley (Acte), Elspeth March (Miriam), D.A. Clarke Smith (Phaon), John Ruddock (Chilon), Arthur Walge (Croton), Stresla Brown (Rufia), Alfredo Varelli (Lucan), Roberto Ottaviano (Flavius), William Tubbs (Anaxandre), Pietro Tordi (Galba), Sophia Loren (Figuration : Femme de Rome fuyant lors de l'incendie), Adrienne Corri (Chrétienne).
Anthony Mann travaille 24 nuits au tournage de l'incendie de Rome avec le photographe adjoint William V. Skall.



James Stewart : « Thunder Bay », 1953

Son nom n'est cependant pas indiqué au générique. Farley Granger et Gregory Peck avaient été prévus pour le rôle de Marcus Vinicius, qu'obtint finalement Robert Taylor. Dans « Atlantis the Lost

Biofilmographie de Anthony Mann

Continent » (George Pal - 1961). on voit des stock-shots des séquences de l'incendie de Rome de « Quo Vadis ». On y distingue facilement Robert Taylor et Deborah Kerr.

1952 BEND OF THE RIVER (Les Affameurs). 91 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Aaron Rosenberg (Universal-International). **Scén.** : Borden Chase d'après le roman de Bill Gulick « Bend of the Snake ». **Phot.** : Irving Glassberg (Technicolor). **Déc.** : Bernard Herzbrun, Nathan Juran (a.d.), Russell A. Gausman, Oliver Emert (s.d.). **Mont.** : Russell Schoengarth. **Mus.** : Hans J. Salter. **Ass.** : John Sherwood, Marshall Green, Ronnie Rondell, Dick Moder. **Cos.** : Rosemary Odell. **Cons. coul.** : William Fritzsche. **Prod. man.** : Lew Leary. **Int.** : James Stewart (Glyn McLyntock), Arthur Kennedy (Emerson Cole), Julia Adams (Laura Baile), Rock Hudson (Trey Wilson), Lori Nelson (Marjie Baile), Jay C. Flippen (Jeremy Baile), Chubby Johnson (Capitaine Mello), Howard Petrie (Tom Hendricks), Stepin' Fetchit (Adam), Henry Morgan (Shorty), Frances Bavier (Mrs. Prentiss), Jack Lambert (Red), Royal Dano (Long Tom), Cliff Lyons (Wullie), Frank Ferguson (Don Grundy), Frank Chase (Wasco).
Extérieurs à Mt Hood (Oregon), Sandy River et Columbia River.

1953 THE NAKED SPUR (L'Appât). 94 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : William Wright (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Sam Rolfe, Harold Jack Bloom. **Phot.** : William Mellor (Technicolor). **Déc.** : Cedric Gibbons, Malcolm Brown (a.d.), Edwin B. Willis (s.d.). **Mont.** : George White **Mus.** : Bronislau Kaper. **Eff. spé.** : Warren Newcombe. **Ass.** : Howard W. Koch. **Cons. coul.** : Henri Jaffa, Robert Brower. **Int.** : James Stewart (Howard Kemp), Janet Leigh (Lina Patch), Robert Ryan (Ben Vandergroat), Ralph Meeker (Roy Anderson), Millard Mitchell (Jesse Tate).
Extérieurs à Durango

1953 THUNDER BAY (Le Port des Passions). 103 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. Prod. : Aaron Rosenberg. (Universal-International.) **Scén.** : Gil Doud, John Michael Hayes, d'après l'histoire de John Michael Hayes, inspirée par une idée de George W George et George F. Slavin. Phot. : William Daniels (Technicolor). **Déc.** : Alexander Golitzen, Richard H. Riedel (a.d.), Russell A. Gausman, Oliver Emert (s.d.). **Mont.** : Russell Schoengarth. **Mus.** : Frank Skinner. **Ass.** : John Sherwood. **Cos.** : Rosemary Odell. **Cons. coul.** : William Fritzsche. **Int.** : James Stewart (Steve Martin), Joanne Dru (Stella Rigaud), Gilbert Roland (Teche Bossier), Dan Duryea (Johnny Gambi), Jay C. Flippen (Kermit MacDonald), Antonio Moreno (Dominique Rigaud), Marcia Henderson (Francesca Rigaud), Robert Monet (Philippe Bayard), Henry Morgan (Rawlings), Mario Siletti (Louis Chighizola), Fortunio Bonanova (Sheriff).
Extérieurs à Morgan City (Louisiane).



« Devil's Dorway », 1950.

1954 THE GLENN MILLER STORY (Romance inachevée). 116 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Aaron Rosenberg (Universal-International). **Scén.** : Valentine Davies, Oscar Brodney. **Phot.** : William Daniels (Technicolor). **Déc.** : Bernard Herzbrun, Alexander Golitzen (a.d.), Russell A. Gausman, Julia Heron (s.d.). **Mont.** : Russell Schoengarth. **Mus.** : Joseph Gershenson (Dir.), Henry Mancini (Adapt.). **Numéros musicaux** : « Moonlight Serenade », « String of Pearls », « Saint-Louis Blues », « In the Mood », « Little Brown Jug », « Pennsylvannia 6-5000 », « Tuxedo Junction », « American Patrol », « National Emblen March », Bidin' my Times », « Chattanooga Choo Choo », « Basin Street Blues », « At Last », « Adios », « Everybody loves my baby », « Looking at the World », « Over the Rainbow », « I know why ». **Ass.** : John Sherwood. **Cos.** : Jay A. Morley Jr. **Cons. tech.** : Chummy MacGregor. **Cons. coul.** : William Fritzsche. **Chor.** : Kenny Williams **Cons. pour le trombone** : Joe Yuki **Int.** : James Stewart (Glenn Miller), June Allyson (Helen Miller), Charles Drake (Don Haynes) George Tobias (Si Schribman), Henry Morgan (Chummy MacGregor), Kathleen Lockhart (Mrs Miller), Barton MacLane (Général Arnold), Sig Rumann (Mr. Krantz), James Bell (Mr. Burger), Katharine Warren (Mrs. Burger), Irving Bacon (Mr. Miller), Marion Ross (Polly Haynes), Phil Garris (Joe Becker), Carleton Young (Ordonnance du général), Babe Russin et dans leurs propres rôles Louis Armstrong, Gene Krupa, Frances Langford, Ben Pollack, the Modernaires, The Archie Savage Dancers, Trummy Young (Trombone), Barney Bigard (Clarinette), Cozy Cole (Drums), Arvell Shaw (Basse), Marty Napoleon (Piano), Lisa Gaye, Chester F. Woody, Steve Pendleton (Officier américain)

1955 THE FAR COUNTRY (Je suis un Aventurier). 97 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Aaron Rosenberg. (Universal-International). **Scén.** : Borden Chase d'après le roman de Ernest Haycox **Phot.** : William Daniels (Technicolor). **Déc.** : Alexander Golitzen, Bernard Herzbrun (a.d.), Russel A. Gausman, Oliver Emert (s d.). **Mont.** : Russell Schoengarth. **Mus.** : Joseph Gershenson. **Ass.** : John Sherwood, Ronnie Rondell, Terry Nelson. **Cos.** : Jay A Morley Jr. **Cons. coul.** : William Fritzsche. **Int.** : James Stewart (Jeff Webster), Ruth Roman (Ronda Castle), Corinne Calvet (Renée Vallon), Walter Brennan (Ben Tatem), John McIntire (Mr. Gannon), Jay C. Flippen (Rube), Henry Morgan (Ketchum), Steve Brodie (Ives), Royal Dano (Luke), Gregg Barton (Rounds), Robert J Wilke (Burt Madden), Chubby Johnson (Dusty), Eddie C. Waller (Yukon Sam), Robert Foulk (Kingman), Eugene Borden (Doc Vallon), Allen Ray (Grant Bosun), Jack Elam (Frank Newberry), Connie Gilchrist (Hominy), Kathleen Freeman (Drift), Connie Van (Partenaire d'Hominy), Tom McGraw, Walter Brennan jr., John Doucette (Prospecteur), Chuck Roberson
Extérieurs au Canada.

1955 STRATEGIC AIR COMMAND (Strategic Air Command). 114 min **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Samuel J. Briskin (Paramount). **Scén.** : Valentine Davies, Beirne Lay jr. d'après l'histoire de Beirne Lay Jr. **Phot.** : William Daniels, Thomas Tutwiler (Phot. aérienne) (Technicolor). **Déc.** : Hal Pereira, Earl Hedrick (a.d.), Sam Comer, Frank McKelvy (s.d.). **Mont.** : Eda Warren. **Mus.** : Victor Young. Marche « The Air Force takes Command » de Victor Young (M) et Ned Washington et Major Tommy Thomson jr. (L) **Eff. spé.** : Farciot Edouart, John P. Fulton. **Ass.** : John Coonan. **Cost.** Edith Head. **Cons. coul.** : Richard Mueller. **Cons. tech.** : Colonel O.S. Lassiter (U.S.A.F.). **Sup des séq. aeriennes** : Paul Mantz. **Int.** : James Stewart (Robert « Dutch » Holland), June Allyson (Sally Holland), Frank Lovejoy (Gen. Ennis C. Hawkes), Barry Sullivan (Lieut.-Col. Rocky Samford), Alex Nicol (Capit. Ike Knowland), James Millican (Major-Gen « Rusty » Castle), Bruce Bennett (Col. Joe Espy), Jay C. Flippen (Tom Doyle), James Bell (Rev. Thorne), Rosemary De Camp (Mrs. Thorne), Richard Shannon (Aircraft Commander), John R. McKee (Capit. Symington), Henry Morgan (Serg. Bible), Don Haggerty (Major Patrol Commander), Glenn Denning (Radio Operator), Anthony Warde (Colonel), Strother Martin (Airman), Helen Brown (Nurse), William Hudson (Forecaster), David Vaile (Capit. Brown), Vernon Rich (Capit. Johnson), Harlan Warde (Duty Officier), Robert House Peters jr. (Air Force Capt.), Henry Richard Lupino (Lieut. controller), William August Pullen (Controller, Okinawa), Stephen E. Wyman (Non Com Tech. sgt.), Enos Slaughter, Stan Musial, Red Schoendienst, « Peanuts » Lowrey, Memo Luna (Cinq joueurs).

1955 THE MAN FROM LARAMIE (L'Homme de la Plaine). 104 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : William Goetz (Columbia). **Scén.** : Philip Yordan, Frank Burt d'après l'histoire de Thomas T. Flynn parue dans le Saturday Evening Post. **Phot.** : Charles Lang (Technicolor - CinémaScope). **Déc.** : Cary Odell (a.d.), James Crowe (s d.). **Mont.** : William Lyon. **Mus.** : George Duning. Morris Stoloff (Dir.). **Chans.** : « The Man from Laramie » de Lester Lee et Ned Washington. **Ass.** : William Holland. **Cons. coul.** : Henri Jaffa. **Int.** : James Stewart (Will Lockhart), Arthur Kennedy (Vic Hansbro), Donald Crisp (Alec Waggoman), Cathy O'Donnell (Barbara Waggoman), Alex Nico (Dave Waggoman), Aline MacMahon (Kate Canaday), Wallace Ford (Charles O'Leary), Jack Elam (Chris Boldt), John War Eagle (Frank Darrah), James Millican (Tom Quigby), Gregg Barton (Fritz), Boyd Stockman (Spud Oxton), Frank De Kova (Padre).
Extérieurs à New Mexico.

1955 THE LAST FRONTIER (La Charge des Tuniques Bleues). 98 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : William Fadiman (Columbia). **Scén.** : Philip Yordan, Russell S. Hughes, Ben Maddow (non crédité), d'après le roman de Richard Emery Roberts « The Gilded Rooster ». **Phot.** : William Mellor (CinemaScope-Technicolor). **Déc.** : Robert Peterson (a.d.), James Crowe (s.d.). **Mont.** : Al Clark. **Mus.** : Leigh Harline, Morris Stoloff (Dir.). **Ass.** : Sam Nelson **Cons. coul.** : Henri Jaffa. **Chans.** : « Last Frontier » de Lester Lee et Ned Washington, chanté par Rusty Draper **Int.** : Victor Mature (Jed Cooper), Guy Madison (Capit. Glenn Riordan), Robert Preston (Col. Frank Marston), Anne Bancroft (Corinna Marston), James Whitmore (Gus Rideout), Russell Collins (Capit. Clarke), Peter Whitney (Sergent-major Decker), Pat Hogan (Mungo), Manuel Donde (Red Cloud), Mickey Kuhn (Luke), Guy Williams (Lieut. Benton), William Calles (Spotted Elk).

1956 SERENADE (Sérénade). 121 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Henry Blanke (Werner Bros.). **Scén.** : Ivan Goff, Ben Roberts, John Twist d'après le roman de James M. Cain. **Phot.** : J. Peverell Marley (WarnerColor). **Déc.** : Edward Carrere (a d.), William Wallace (s.d). **Mont.** : William Ziegler. **Lyrics** : « Serenade » et « My Destiny » de Nicholas Brodszky et Sammy Cahn, « Back to Sorrento », « La Danza », « Ave Maria », et des extraits de « La Tosca », « La Bohême », « Othello », « Turandot », « Il Trovatore » et « Fedora ». **Cost.** : Howard Shoup. **Ass.** : Charles Hansen, Dcik Moder. **Superv. des séq. d'opera** : Giacomo Spadoni. **Cons. tech. musical** : Walter Ducloux. **Int.** : Mario Lanza (Damon Vincenti), Joan Fontaine (Kendall Hale), Sarita Montiel (Juana Montez), Vincent Price (Charles Winthrop), Joseph Calleia (Prof. Marcatello), Harry Bellaver (Monte), Vince Edwards (Marco Roselli), Silvio Minciotti (Lardelli), Frank Puglia (Manuel), Edward Platt (Carter), Frank Yaconelli (Giuseppe), Mario Siletti (Sanroma), Maria Serrano (Rose), Eduardo Noriega (Felipe), Licia Albanese (Première chanteuse), Jean Fenn (Deuxième chanteuse), Stephen Bekassy (Sculpteur), Jose Govea (Paco), Antonio Triana (Danseur). Extérieurs à San Miguel de Allende (Mexique).

1957 MEN IN WAR (Cote 465). 104 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Sidney Harmon (Security Pictures - United Artists). **Scén.** : Philip Yordan, Ben Maddow (non crédité) d'après l'histoire « Day without End » (« Combat ») de Van Van Praag. **Phot.** : Ernest Haller. **Déc.** : Frank Sylos (Prod. des.). **Mont.** : Richard Meyer. **Mus.** : Elmer Bernstein **Lyrics** : Alan Aich. **Eff. spé.** : Jack Erickson, Lee Zavitz. **Ass.** : Leon Chooluck. **Cos.** : Norman Martien. **Sc. sup.** : Michael Preece. **Prod. man.** : Elmer Stock. **Sup. tech.** : Irving Lerner. **Int.** : Robert Ryan (Lieut. Marc Benson), Aldo Ray (Sergent Joseph « Montana » Williamette), Robert Keith (Colonel), Philip Pine (Cap. Riordan), Vic Morrow (Zwickley), Nehemiah Persoff (Sergt Nat Lewis), James Edwards (Serg. Killian), L.Q. Jones (Sam Davis), Adam Kennedy (Maslow), Scott Marlowe (Meredith), Walter Kelley (Ackerman), Race Gentry (Haines), Robert Normand (Christensen), Anthony Ray (Penelli), Michael Miller (Lynch), Victor Sen Yung (Franc-tireur coréen).

1957 THE TIN STAR (Du Sang dans le Désert). 93 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : William Perlberg, George Seaton (Paramount). **Scén.** : Dudley Nichols d'après l'histoire de Barney Slater et Joel Kane. **Phot.** : Loyal Griggs (VistaVision) **Déc.** : Hal Pereira, Joseph MacMillan Johnson (a.d.), Sam Comer, Frank McKelvy (s d.). **Mont.** : Alma Macrorie **Mus.** : Elmer Bernstein. **Ass.** : Michael Moore. **Cost.** : Edith Head. **Ass. de prod.** : Ric Hardman. **Int.** : Henry Fonda (Morgan Hickman), Anthony Perkins (Ben Owens), Betsy Palmer (Nora Mayfield), Michael Ray (Jim Mayfield), Neville Brand (Bart Bogardus), John McIntire (Dr. McCord), Mary Webster (Millie), Peter Baldwin (Zeke McGaffey), Richard Shannon (Buck Henderson), Lee Van Cleef (Ed McGaffey), James Bell (Juge Thatcher), Howard Petrie (Harvey King), Russell Simpson (Clem Hall), Hal K. Dawson (Andy Miller), Jack Kenney (Sam Hodges), Mickey Finn (McCall), Frank Cady, Bob Kenaston Allen Gettel, Frank Cordell, Frank McGrath, Tim Sullivan.
George Seaton réalise après le départ de Mann des séquences de raccord.

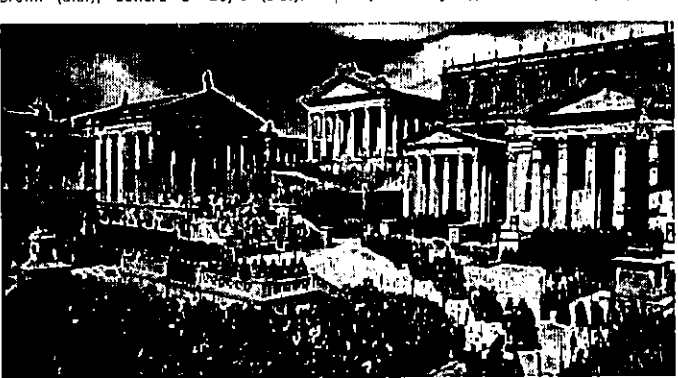
1957 NIGHT PASSAGE (Le Survivant des Monts Lointains) 88 min. **Réal.** : James Neilson. **Seconde équipe** : James C. Havens. **Prod.** : Aaron Rosenberg (Universal-International). **Scén.** : Borden Chase d'après le roman de Norman A Fox. **Phot.** : William Daniels (Technicolor-Technirama). **Déc.** : Alexander Golitzen, Robert Clatworthy (a.d.), Russell A. Gausman, Oliver Emert (s.d.). **Mont.** : Sherman Todd. **Mus.** : Dimitri Tiomkin. **Lyrics** : « Follow the River » et « You can't get far without a Railroad » : Ned Washington (L), Dimitri Tiomkin (M). **Eff. spé.** : Clifford Stine. **Ass.** : Marshall Green. **Cos.** : Bill Thomas. **Int.** : James Stewart (Grant MacLain), Audie Murphy (Utica Kid), Dan Duryea (Whitey Harbin), Dianne Foster (Charlotte Drew), Elaine Stewart (Verna Kimball), Brandon De Wilde (Joey Adams), Jay C. Flippen (Ben Kimball), Herbert Anderson (Will Renner), Robert J. Wilke (Concho), Hugh Beaumont (Jeff Kurth), Jack Elam (Shotgun),

Tommy Cook (Howdy Sladen), Paul Fix (M. Feeney), Olive Carey (Miss Vittles), James Flavin (Tim Elley), Donald Curtis (Jubilee), Ellen Corby (Mrs. Feeney), John Day (Latigo), Kenny Williams (O'Brien), Frank Chase (Trinidad), Harold Goodwin (Gannon), Harold Tommy Hart (Shannon), Jack C Williams (Dusty), Boyd Stockman (Torgenson), Henry Wills (Pacho), Chuck Roberson (Rogn), Willard Willingham (Click), Polly Burson (Rosa), Patsy Novak (Linda), Ted Mapes (Leary), Ed Johnson (Télégraphiste du chemin de fer)

Jusqu'au dernier moment, c'est Mann qui devait réaliser le film, mais jugeant le scénario trop médiocre, il exigea qu'il soit remanié. James Stewart voulant que le tournage commence aussitôt, James Neilson remplace au pied levé Mann qui réalise uniquement les premiers plans du film. L'équipe du film, les techniciens comme les acteurs, étant proche des équipes employées par Mann, nous avons tenu à donner de ce film une fiche complète.

1958 GOD'S LITTLE ACRE (Le Petit Arpent du Bon Dieu). 110 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Sidney Harmon (Security Pictures - United Artists). **Scén.** : Philip Yordan d'après le roman d'Erskine Caldwell. **Phot.** : Ernest Haller. **Déc.** : John S. Poplin jr. (Prod. des.). **Mont.** : Richard C. Meyer. **Mus.** : Elmer Bernstein. **Eff. spé.** : Jack Rabin, Louis Dewitt. **Ass.** : Louis Brandt. **Cos.** : Sophia Stutz. **Sc. sup.** : Pat Miller. **Ass. de Prod.** : Irving Lerner. **Int.** : Robert Ryan (Ty Ty Walden), Aldo Ray (Will Thompson), Tina Louise (Griselda), Buddy Hackett (Pluto Swint), Jack Lord (Buck Walden), Fay Spain (Darlin' Jill), Vic Morrow (Shaw Walden), Helen Westcott (Rosamund), Lance Fuller (Jim Leslie), Rex Ingram (Uncle Felix), Michael Landon (Dave Lawson), Russell Collins (Claude), Davis Roberts

1958 MAN OF THE WEST (L'Homme de l'Ouest). 100 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Walter M. Mirisch. (United Artists - An Ashton Production.) **Scén.** : Reginald Rose d'après le roman de William C. Brown « The Border Jumpers ». **Phot.** : Ernest Haller (De LuxeColor-CinemaScope). **Déc.** : Hilyard Brown (a.d.), Edward G Boyle (s d.).


« The Fall of the Roman Empire », 1964.

Mont. : Richard Heermance. **Mus.** : Leigh Harline. **Eff. spé.** : Jack Erickson. **Ass.** : Richard Moder. **Cos.** : Yvonne Wood, Bert Henrikson. **Prod. man.** : Allen K. Wood. **Cont.** : Sam Freedle. **Acces.** : Ted Mossmann. **Int.** : Gary Cooper (Link Jones), Julie London (Billie Ellis), Lee J. Cobb (Dock Tobin), Arthur O'Connell (Sam Beasley), Jack Lord (Coaley), John Dehner (Claude Tobin), Royal Dano (Trout), Robert J. Wilke (Ponch), Jack Williams (Alcutt), Guy Wilkerson (Contrôleur), Chuck Roberson (Homme au fusil), Frank Ferguson (Sherif), Emory Parnell (Gribble), Tina Menard (Mexicaine), Joe Dominiquez (Mexicain)

1960 SPARTACUS (Spartacus). 198 min. **Réal.** : Stanley Kubrick (seul crédité), ANTHONY MANN. **Seconde équipe** : Irving Lerner. **Prod.** : Edward Lewis, Kirk Douglas (Universal-International - Une Bryna Production. **Scén.** : Dalton Trumbo d'après le roman de Howard Fast. **Phot.** : Russell Metty, Clifford Stine (Technicolor - Super Technirama 70). **Déc.** : Alexander Golitzen, Eric Orbom (a d.), Russell A. Gausman, Julia Heron (s.d.). **Mont.** : Robert Lawrence, Irving Lerner (Sup.), Robert Schulte et Fred Chulack (Ass.). **Mus.** : Alex North. **Eff. spé.** : Wes Tompson. **Ass.** : Marshall Green, Foster Phinney, Jim Welch, Joe Kenny, Charles Scott. **Cos.** : J. Arlington Valles, Bill Thomas (pour Jean Simmons). **Cons. hist.** : Vittorio Nino Novarese. **Générique** : Saul Bass. **Cons. visuel** : Saul Bass. **Prod. man.** : Norman Deming. **Int.** : Kirk Douglas (Spartacus), Sir Laurence Olivier (Marcus Crassus), Jean Simmons (Varinia), Tony Curtis (Antoninus), Charles Laughton (Lentulus Gracchus), Peter Ustinov (Lentulus Batiatus), John Gavin (Jules César), Nina Foch (Helena Glabrus), Herbert Lom (Tigranes), John Ireland (Crixus), John Dall (Glabrus), Charles McGraw (Marcellus), Joanna Barnes (Claudia Marius), Woody Strode (Draba), Peter Brocco (Ramon), Paul Lambert (Gannicus), Nicholas Dennis (Dionysius), Robert J. Wilke (Capitaine de la Garde), John Hoyt (Officier romain), Fred Worlock (Laelius), Dayton Lummis (Symmachus), Jill Jarmyn (Favorite), Jo Summers (Favorite).

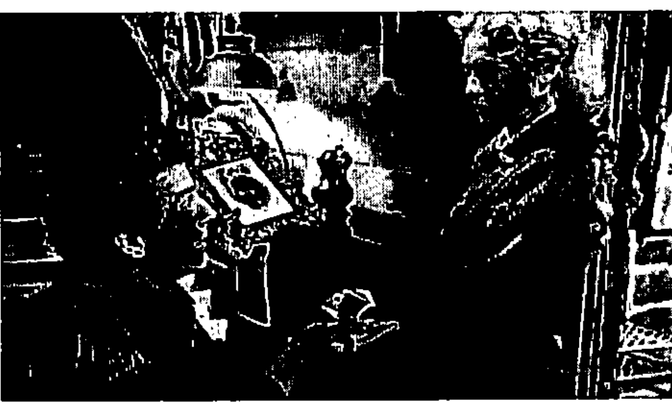
Mann réalise notamment toutes les scènes dans le désert et toutes celles de l'école des gladiateurs, à l'exception de celles faisant intervenir Jean Simmons.

1960 CIMARRON (La Ruée vers l'Ouest) 147 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : Edmund Grainger (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Arnold Schulman d'après le roman de Edna Ferber. **Phot.** : Robert L. Surtees (CinemaScope-Metrocolor) **Déc.** : George W. Davis, Addison Hehr (a.d.), Henry Grace, Hugh Hunt, Otto Siegel (s.d.). **Mont.** : John Dunning **Mus.** : Franz Waxman. **Lyric** : Paul Francis Webster, Franz Waxman. **Eff. spé.** : A. Arnold Gillespie, Lee LeBlanc, Robert R. Hoag. **Ass.** : Ridgeway Callow. **Cos.** : Walter Plunkett. **Cons. coul.** : Charles K. Hagedon. **Chorale** : Robert Wagner. **Int.** : Glenn Ford (Yancey Cravet), Maria Schell (Sabra Cravet), Anne Baxter (Dixie), Arthur O'Connell (Tom Wyatt), Russ Tamblyn (« The Kid »), Mercedes McCambridge (Sarah Wyatt), Vic Morrow (Wes), Robert Keith (Sam Pegler), Charles McGraw (Bob Yountis), Henry ou Harry Morgan (Jesse Rickey), David Opatoshu (Sol Levy), Aline MacMahon (Rita Pegler), Lili Darvas (Felicia Venable), Edgar Buchanan (Neal Hefner), Mary Wickes (Mrs. Hefner), Royal Dano (Ike Howes), George Brenlin (Hoss), Vladimir Sokoloff (Jacob Krubeckoff), Dawn Little Sky (Arita Red Feather), Eddie Little Sky (Ben Red Feather), Ivan Triesault (Père de Sabra), Linda Warrack, Charles Watts (Banquier).

Mann voulant que le tournage ait lieu uniquement en extérieur et Grainger désirant que la majorité des scènes soient tournées en studio, Mann quitte le plateau au milieu du tournage.

Dès 1947, la M.G.M. voulait faire un remake du « Cimarron » de Wesley Ruggles (1930) mais, à cette époque, ce devait être un film musical avec Kathryn Grayson dans le rôle de Sabra.

1961 EL CID (Le Cid). 180 min. **Réal.**: ANTHONY MANN. **Seconde équipe** : Yakima Canutt. **Prod.** : Samuel Bronston, Michael Waszynski, Jaime Prades (Samuel Bronston Productions - Dear Films Prods. - Allied Artists). **Scén.** : Philip Yordan, Fredric M. Frank, Ben Barzman, Diego Fabbri, Basilio Franchina


Victor Mature, Russell Collins dans « The Last Frontier », 1955.

(les trois derniers non crédités). **Phot.** : Robert Krasker, Manuel Berenguer (seconde équipe) (Technicolor - Super Technirama 70 mm). **Déc.** : Venerio Colasanti, John Moore. **Mont.** : Robert Lawrence. **Mus.** : Miklos Rozsa. **Eff. spé.** : Alex Weldon, Jack Erickson. **Ass.** : Luciano Sacripanti, Jose Maria Ochoa, Jose Lopez Rodero. **Cos.** : Gloria Mussetta (Dir.), Peruzzi, Ceratelli. **Sc. sup.** : Pat Miller. **Cons. tech.** : Dr Ramon Menendez Pidal. **Armes** : Garrido Frères (Tolède). **Prod. man.** : Leon Chooluck, Guy Luongo. **Cam.** : John Harris. **Int.** : Charlton Heston (Rodrigo Diaz de Bivar « El Cid »), Sophia Loren (Chimene), Raf Vallone (Comte Ordonez), Genevieve Page (Urrace), John Fraser (Roi Alfonso), Gary Raymond (Roi Sancho), Herbert Lom (Ben Yussuf), Massimo Serato (Fanez), Hurd Hatfield (Comte Arias), Douglas Wilmer (Moutamin), Frank Thring (Al Kadir), Ralph Truman (Roi Ferdinand), Gerard Tichy (Roi Ramiro), Andrew Cruickshank (Comte Gormaz), Michael Hordern (Don Diego), Christopher Rhodes (Don Martin), Carlo Giustini (Bermudez), Fausto Tozzi (Dolfos), Tullio Carminati (Don Pedro), Franco Fantasia (Moctadid), Jose Nieto (Emir), Rafael Albaicin (Lieut. de Moutamin), Alberto Cuby (Lieut. de Rodrigo), Bruno Smith, Nerio Bernardi, Rosalba Neri, Roberto Rossi.

En Italie, le film est signé Giovanni Paolucci et la musique est attribuée à Mario Nascimbene.

1964 THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE (La Chute de l'Empire Romain). 185 min. **Réal.** : ANTHONY MANN. **Seconde équipe** : Andrew Marton, Yakima Canutt. **Prod.** : Samuel Bronston, Michael Waszynski, Jaime Prades (Samuel Bronston Productions). **Scén.** : Ben Barzman, Basilio Franchina, Philip Yordan. **Phot.** : Robert Krasker, Cecilio Paniagua (seconde équipe) (Technicolor - Ultra Panavision 70). **Déc.** : Venerio Colasanti, John Moore. **Mont.** : Robert Lawrence, Magdalena Paradell (Ass.). **Mus.** : Dimitri Tiomkin. **Eff. spé.** : Alex Weldon. **Ass.** : Jose Lopez Rodero, Jose Maria Ochoa (seconde équipe). **Cos.** : Venerio Colasanti et John Moore (Sup.), Gloria Mussetta (Dir.), Ceratelli, Peruzzi. **Dial. dir.** : George Tyne. **Script girl** : Elaine Schreyeck. **Prod. man.** : C.O. Erickson. **Cons. hippique** - Friedrich von Ledebur **Cam.** : John Harris. **Maître d'armes** : Enzo Musumeci Greco. **Cons. hist.** : Will Durant. **Fresques** : Maciek Piotrowski. **Int.** : Sophia Loren (Lucilla), Stephen Boyd (Livius), Alec Guinness (Marc Aurele), James Mason (Timonides), Christopher Plummer (Commode), Anthony Quayle (Verulus), John Ireland (Ballomar), Mel Ferrer (Cleander), Omar Sharif (Sohamus), Eric Porter (Julianus), Douglas Wilmer (Niger), Peter Damon (Claudius), Andrew Keir (Polybius), George Murcell (Victorinus), Lena Von Martens (Helva), Gabriella Licudi (Tauna), Rafael Luis Calvo (Lentulus), Norman Wooland (Virgilianus), Virgilio Texera (Marcellus), Michael Gwynn (Cornelius), Guy Rolfe (Marius), Finlay Currie (Caecina), Friedrich Von Ledebur.

1964-65 THE HEROES OF TELEMARK (Les Héros de Télémark). **Réal.** : ANTHONY MANN. **Prod.** : S. Benjamin Fisz (Benton Films-Rank et aux U.S.A. : Columbia). **Scén.** : Ivan Moffat, Ben Barzman d'après « Skis against the Atom » de Knut Haukelid, « But for these men » de John Drummond et certains épisodes du film de Titus Vibe Muller et Jean Dreville « La Bataille de l'Eau Lourde » (1947). **Phot.** : Robert Krasker (Eastmancolor - Panavision 70). **Réal. et phot.** : Deuxième équipe : Gil Woxholt. **Déc.** : Tony Masters (a.d.), Jack Maxsted, John Hoesli (ass. a.d.), Bob Cartwright, Ted Clements (s d.). **Mont.** : Bert Bates, Timothy Gee, Lindsay Hume (ass.). **Mus.** - Malcolm Arnold. **Eff. spé.** : John Fulton (phot.), Ron Ballanger, Syd Pearson. **Ass.** : Derek Cracknell, Christopher Stamp, Jonathan Benson, Michael Douglas. **Cost.** : Elsa Fennell, Gloria Barnes (ass.). **Prod. sup.** : Georges Pitcher. **Prod. man.** : Timothy Burrill. **Location man.** : Jimmy Komisarjevsky. **Cam.** : John Harris, Ronnie Maasz, Helge Stoylen. **Continuité** : Kay Mander. **Cast. dir.** : Maude Spector. **Int.** : Kirk Douglas (Dr Rolf Pedersen), Richard Harris (Knut Straud), Ulla Jacobsson (Anna), Michael Redgrave (Oncle d'Anna), David Weston (Arne), Anton Diffring (Major Frick), Eric Porter (Terboven), Mervyn Johns (Colonel Wilkinson), Jennifer Hilary (Sigrid), Roy Dotrice (Jensen l'étranger mystérieux), Barry Jones (Professor Logan), Ralph Michael (Nilssen), Geoffrey Keen (Général Bolts), Maurice Denham (Médecin de l'hôpital), Wolf Frees (Knippelberg), Robert Ayres (Général Courts), Sebastian Breaks (Gunnar), John Golightly (Freddy), Alan Howard (Oli), Patrick Jordan (Henrik), William Marlowe (Claus), Brook Williams (Einar), David Davies (Capitaine du « Galtesund »), Karel Stepanek (Hartmuller), Faith Brook (Femme dans le bus), Elvi Hale (Mrs Sandersen), Gerard Heinz (Erhardt), Victor Beaumont (German ski sergeant), Philo Hauser (Homme d'affaires), George Murcell (Sturmfuhrer), Russell Waters (Mr. Sandersen), Jan Conrad (Gardien de l'usine), Alf Joint (Sentinelle allemande sur le ferry), Robert Bruce (Major), Brian Jackson (Attaché naval norvégien), Paul Hansard (German official), Annette Andre (Etudiante), Pamela Conway (Fille dans la chambre noire), Grace Arnold, Howard Douglas (Passagers à bord du « Galtesund »), Jemma Hyde (Petite amie de l'homme d'affaires), Terry Plummer (Premier Quisling), Joe Powell (Second Quisling).

Etait prévu Anthony Perkins.

Premier titre du film : « The Unknow Battle ».

Nous tenons à remercier tout particulièrement notre ami John Gillett de l'Information Department du British Film Institute dont l'aide fut plus que précieuse — PATRICK BRION ET OLIVIER EYQUEM.

Contingent 67 1 A, ou les insoumis du nouveau cinéma

par Jean-Louis Comolli

1

Naissance et mort du cinéma grec à Salonique

2

Une morale de la dépense

3

Hyères, ou la confusion précoce

4

Les oubliés de la S.I.C.



« Jusqu'au bateau » de Alexis Damianos (Grèce).

1

Naissance et mort du cinéma grec à Salonique. Bien avant le putsch des colonels, le cinéma grec se divisait en deux classes très inégales. L'une, tout à fait officielle et installée, d'une centaine de films par an (chiffre énorme par rapport à la population et au faible développement industriel du pays : presque celui de la production française), tous intensément folkloriques, mais d'un folklore intérieur à usage strictement interne : fascination infinie des bouzoukis, sirtakis et strip-teases... Ce sont les films de la joie de vivre en Grèce : ayant banni à tout jamais références et préoccupations d'ordre politique ou social, ils s'efforcent, pour « distraire » le peuple, à rayonner d'insouciance jusque dans les plus sombres mélodrames... Produit et profit tout ensemble de l'oligarchie d'affaires la plus bornée (distributeurs et producteurs y sont la caricature d'un genre déjà caricatural : potentats d'opérettes, néanmoins tout-puissants), ce cinéma, inexportable et invisible à 99 %, est voulu par elle stérilement réitératif (mêmes scénarios, danses, acteurs, décors... et donc mêmes fabricants et mêmes consommateurs), à part du monde, en marge de toute vie.
L'autre cinéma grec, montré en Grèce même par le seul Festival de Salonique (donc, avant même le coup d'Etat, ultra-marginal et pratiquement hors-la-loi), comptait, l'année dernière, une dizaine de films (c'est beaucoup), tous indépendants, produits par mécénat ou, le plus souvent, par holocauste. Or, curieusement, c'est au travers de ce cinéma qui n'est pourtant que celui, confidentiel, combattu par les pouvoirs et interdit aux masses, des esthètes, des ambitions artistiques et des recherches formelles, c'est par lui que s'expriment, non-idéalisées et non-mensongères cette fois, les réalités de la Grèce actuelle.
« Jusqu'au bateau » (premier film de Alexis Damianos et meilleur de ceux présentés à Salonique) illustre exemplairement cette paradoxale connivence, propre à tout le nouveau cinéma, du formalisme et de l'engagement. Un paysan rêve d'émigrer en Australie (c'est un peu la version contemporaine d'« America America »). Avant même de parvenir au port, il lui faut triompher, comme dans une épreuve initiatique, Odyssée à l'envers, d'un certain nombre de tentations typiques de la Grèce : compromission, inertie, fatalisme, renoncement, dissipation... Deux femmes (symbolisant, non sans quelque naïveté, l'une la pureté à préserver, l'autre les séductions mêlées de la nature sauvage et de la corruption) le retardent un moment, et avec elles ce sont les traditions et transgressions ancestrales, les complexes et drames de la terre natale qui s'attachent à lui pour le retenir, et qu'il lui faut répudier. Une fois au Pirée, c'est un autre démon qu'il doit exorciser : celui de l'enlisement, de l'acceptation passive de toutes les promiscuités, du refuge dans le rêve sous un soleil paralysant... (Dans ce dernier épisode, le film retrouve le ton néo-réaliste des premiers fils de Cacoyannis et de Koundouros).
Qu'adviendra-t-il de « Jusqu'au bateau » et des films de Salonique, qui marquent, en conjuguant préoccupations artistiques et critiques, la véritable naissance d'un nouveau cinéma grec ? Avant le coup d'Etat, aucun de ces films diversement courageux n'avait trouvé de distribution en Grèce ; il est douteux qu'ils en trouvent plus facilement désormais. Mais une question à travers eux reste posée : du fait de quelle mystérieuse affinité est-ce là où se fait impérieuse la volonté d'une création cinématographique indépendante que surgit la nécessité d'une mise en question de la société ?



Gaëtane Lorre dans « Pop Game » de Francis Leroi



Une morale de la dépense. Ici et il y a dix ans, c'était la Nouvelle Vague : il aura donc fallu moins que ces dix années pour que, partout et maintenant, surgisse et commence de s'installer, malgré toutes les dictatures — esthétiques, économiques, politiques —, le « nouveau cinéma ». (Combien aveugle et sourd, Rossellini, de crier, rémanence bien tardive du Socrate à la lanterne, que « le cinéma est mort » : mort, du moins, ou pas loin de l'être, celui seul du **profit,** à qui d'ailleurs l'œuvre de Rossellini n'a guère profité et que, même, elle ne contribua pas peu à saper).

Dans cette sorte d'unanime génération spontanée, la grande affaire est de chercher à définir ce qu'il y a de résolument neuf (et cette « nouveauté » à inventorier nous échappe dans son devenir même, trop notre contemporaine pour que nous ne soyons pas en même temps ses témoins et ses prophètes, mi-initiateurs, mi-apprentis). Tout ou presque en effet a changé, ou change : des conditions de production à celles de réception et de consommation, en passant par les ambitions esthétiques. Mais en même temps ce changement général maintient toutes les diversités et contradictions : le nouveau cinéma semble assimiler ou inventer tous les styles, viser tous les horizons, de la parole solitaire au discours collectif, brasser toutes les idées. Quelle commune mesure découvrir à ses œuvres, puisque ce ne peut être ni celle des contenants, ni celle des contenus ?

Quand ce qui est en cause à travers bouleversements techniques, stylistiques ou économiques n'est plus seulement ce qui tient en propre à chacun de ces domaines, mais bien, dans leur conjonction, une redéfinition globale du cinéma, une nouvelle formulation de son statut dans la société, on peut parler de **révolution :** la première véritable, sans doute, que cet art ait connue, puisque la succession des progrès de la technique et des métamorphoses du style qui tissent son histoire n'a modifié chaque fois que ses modalités d'expression et non, comme maintenant, les conditions mêmes de son existence et de son exercice. C'est la façon de concevoir le cinéma qui vient de muer, la prise de conscience par les nouveaux cinéastes de la nécessité de réévaluer son rapport avec la société, sous son double aspect de productrice et de consommatrice.

Engagé plus que tout autre art dans le monde (par les conditions mécaniques, matérielles de son existence, au stade de la fabrication comme à celui de la diffusion, par le besoin qu'il a d'argent comme par le profit qu'il en donne, par l'influence enfin qu'il peut avoir et les pressions, par conséquent, dont il est l'objet), le cinéma se trouve complètement compromis avec la société qui lui est consanguine : à la fois son produit et sa proie, son expression et son moyen de pression, son témoin mais son juge ; à la fois son complice et son traître. Depuis l'apparition du parlant, avec quoi commence la commercialisation intensive du cinéma, c'est le règne du « double statut » bien connu : artistique et industriel. Mais, loin de faire bon ménage et moins encore de fusionner harmonieusement comme l'ont rêvé quelques visionnaires, l'art et l'industrie vont connaître deux évolutions concurrentes dans l'ambition mais contraires dans les buts et les résultats : plus le cinéma s'affirmera comme art et plus il s'avouera de l'autre côté comme industrie, moins l'art fera recette et moins l'industrie s'embarrassera de cautions artistiques. La dualité initiale est devenue duplicité, confusion et duperie, et ce d'autant mieux que, ces dernières années, l'évolution du cinéma s'est trouvée irrémédiablement liée à celle de l'économie capitaliste (règne de la surenchère, poids et emprise grandissants de la publicité, constitution de l'exceptionnel en loi, etc.).

C'est sur ce sombre fond de crise (esthétique et morale aussi bien qu'économique puisque tout, art comme commerce, est affaire de « calcul », c'est-à-dire tantôt de loterie, tantôt de compromission), qu'apparait, à la suite de la Nouvelle Vague et à l'exemple avant tout de Godard, une notion jusque-là ignorée : celle de responsabilité. Les jeunes cinéastes, leurs producteurs, leurs distributeurs (quand ils en ont) ne pensent plus les uns à dilapider les plus fortes sommes, les autres à les détourner à leur profit, mais les uns et les autres à calculer **un peu plus juste,** pour que désormais, entre le coût (obligatoirement modique) d'un film et ses recettes (généralement modiques), il y ait équivalence réelle, vitale, au lieu du système des « fuites » et des « compensations » jusque-là en vigueur.

Or, l'introduction de cette notion de responsabilité face à une industrie marquée par la puérilité et l'absence aussi bien de conscience que de science professionnelles, implique tout aussitôt — ce qui change beaucoup de choses — une certaine honnêteté : financière, morale, artistique. Par exemple, le « nouveau cinéaste » archétypal se heurte, pour faire son premier film, aux conditions du système archétypal : pas d'argent sans trafic d'idées, le système se refusant ordinairement (sauf miracle ou malentendu, c'est-à-dire compromission des deux côtés) à prendre un risque sans toutes sortes de garanties (et pas seulement financières). Il lui faut donc produire « en pirate », c'est-à-dire abaisser le coût du film (bien calculé, ce rabais peut atteindre 50 %) par une série d'expédients se conditionnant en chaine : alléger l'équipe et le matériel, réduire le temps de tournage, improviser, ne prendre qu'une prise ou deux, tourner en « décors réels », etc., autant d'options stylistiques qui sont au départ impératifs économiques et, à l'arrivée, résolutions morales. Tout cela revient pour le cinéaste à prendre conscience infiniment plus que par le passé, des conditions mêmes d'existence du cinéma.

Les obstacles reparaissent une fois le film fait « en marge » du système : celui-ci refuse de le prendre en distri-

bution et de le rentabiliser, soit crainte encore des risques, soit tout simplement volonté de briser les insoumis. Après la production, il faut donc à notre « jeune cinéaste » prendre conscience des dures réalités de la distribution et de l'exploitation, et c'est là une réflexion tout à fait nouvelle dans la pratique cinématographique, là que la révolution est le plus manifeste. La solution est encore d'avoir réduit assez le coût du film pour qu'il puisse se rembourser par une distribution elle aussi marginale, para-commerciale, pirate : celle, en France, des salles d'Art et Essai, des ciné-clubs, et autres locations au jour le jour.

En somme, au niveau de la fabrication comme à celui de la diffusion, c'est le système industrie-commerce lui-même qui, par ses barrages, ses exigences, sa politique de profits, son incurie corollaire, par le constat de faillite totale qu'il force enfin à dresser de lui, contraint le cinéaste à se retourner contre lui, à se battre, à devenir assez lucide et responsable pour entreprendre une révolution dans les mœurs, les coutumes, les techniques, révolution qui débouche forcément sur la mise en question du système tout entier et, à travers lui, de la société qui le régit.

Ainsi, bon gré mal gré, c'est faire œuvre politiquement engagée que de faire un film aujourd'hui. Car il s'agit non seulement de penser à tout ce qu'on veut exprimer par le cinéma, mais tout autant à tout ce qui combat ce vouloir exprimer. C'est s'engager politiquement encore que de ne plus concevoir le public comme une masse inerte, amorphe, manœuvrable en tous sens par la publicité, mais de tabler au contraire sur l'existence d'un public exigeant, lucide, capable de prendre ses risques, aussi responsable et, au fond, créateur que le cinéaste.

Pour tout cela, le cinéma est aujourd'hui l'instrument d'une réforme de la société, au stade de la production comme à celui de la consommation ; c'est même, en dehors de l'action politique ou révolutionnaire directe, l'un des rares et peut-être le seul moyen de réforme efficace, et c'est pourquoi il convient à propos du « nouveau cinéma » de ne plus seulement parler art, mais politique. Le film n'est plus le miroir idéalisant ou réaliste du monde, il n'est plus l'image ni le modèle d'une réalité ou de la fiction de cette réalité l'une et l'autre préservées par lui, mais la brisure même du miroir, la trahison du reflet, le refus de l'identique et des ressemblances rassurantes : l'envers du décor, tout ensemble l'encore dérisoire épouvantail de service et le déjà menaçant accusateur public permanent.



Jean-Pierre Kalfon dans « Mamaïa » de José Varéla.



Hyères, ou la confusion précoce. Si l'on tient ce qui précède pour une recherche, quoique sommaire, de ce que recouvre la « nouveauté » même du « nouveau cinéma », il convient tout aussitôt, et Hyères, étiqueté « festival du jeune cinéma », nous en fournit le prétexte idéal, de lever une équivoque fort répandue quant à cette « jeunesse » elle-même, en qui sans doute il faut voir, s'agissant de cinéma, le contexte général, le « contenant » de la nouveauté, mais certainement pas son contenu : ni sa condition, ni son fondement, ni son âme. Car, pour être généralement jeune (en ce sens précis que ce sont de jeunes cinéastes ou de jeunes cinémas — Makavejev n'est pas jeune mais le cinéma yougoslave n'est pas vieux — qui le pratiquent), le « nouveau cinéma » ne tire ni son sens ni sa valeur de cette jeunesse-là ; elle ne lui peut servir ni de preuve quant à sa nouveauté, ni de critère quant à ses qualités, ni même de caution quant à ses excès. Tout au contraire, dans la mesure où il implique réflexion sur les conditions d'existence et de fonctionnement du cinéma, sur sa responsabilité dans la société, le « nouveau cinéma » requiert une maturité que ne diminue en rien son éventuelle précocité. Forcé de prendre part au monde, et donc de prendre parti, de par la décision même de filmer et les luttes qu'elle déclenche avec les contextes économiques, sociaux, politiques, le jeune cinéaste n'a rien du chien fou se livrant tête baissée aux impulsions irraisonnées de sa « nature » ou de ses « instincts » (tel Lelouch, ou plutôt l'image rassurante qu'il accrédite de lui, car le masque tombe, sous lequel l'habile commerçant se faisait passer pour poète idiot).

Ainsi, à Hyères, en raison ou malgré tant de jeunesse partout affichée, il n'y eut que peu d'œuvres neuves, parmi celles mêmes qui se voulaient telles. Sur « Aline », par exemple, premier film de François Weyergans, s'étend, chose affligeante plutôt que drôle, l'ombre stérilisante de Bresson. Par quelle aberration partir du monde de Ramuz (aux antipodes de Bresson, même si, à mi-chemin, la « Mouchette » de Bernanos présente quelque parenté avec « Aline »-roman), terriblement incarné, tout agité de vie fruste et gardant trace dans son écriture même de cette épaisseur des choses et des êtres, mène-t-il aux doux fantômes désincarnés de Bresson, fussent-ils revus et gommés un peu plus encore par Weyergans ? Un premier film est d'abord fait pour exprimer son auteur, totalement et comme désespérément. Et, quelque admiration que l'on ait pour le Maître, il est le seul pour qui et par qui ses théories valent. Si bien que leur obéir revient à se départir de soi-même, à s'imposer le plus sévère handicap (et par là « Aline » est plus qu'héroïque) et à se priver dans le même temps de ses propres moyens de le remonter !

« Lettre à Carla » (premier film de Jean-José Richer) est, dans toute sa vanité, le parfait exercice de « beau style » : fable étrange, jardin fantastique, décors, philtres et costumes, mais de tout ceci rien de mieux que l'illustration studieuse et la mise en scène grimée, étouffant sous les apprêts, prisonnière des cadres savants, mécanique au point d'atteindre à la fameuse « transparence » qu'envie tant Truffaut aux Américains mais qui chez eux, heureusement, n'est que détour de présence, alors qu'elle est ici absence, désert, évanescence de l'auteur même. C'est chose absurde qu'un premier film impersonnel : pourquoi dès lors l'avoir fait ? Pour montrer ce dont on est capable ? Piètre raison, bonne tout au plus à rassurer les gens en place, c'est-à-dire à leur montrer non seulement ce que l'on sait faire, mais aussi combien ce savoir est inoffensif et de bonne compagnie...

Il y a en revanche dans « Mamaïa »,

premier film de José Varéla, malgré maintes facilités (les chansons qui un peu trop souvent prennent en charge la narration), une véritable empoignade avec le cinéma, les traces vives de cette lutte contre tout et soi-même qui a nom mise en scène. « Mamaïa » se gagne plan par plan et plan contre plan, scène après scène et chacune contre toutes les autres. D'où ces tiraillements, ces déséquilibres à la fois ménagés et cédés, et qui sont gages à tout le moins de la sincérité du cinéaste puisque signes à la fois de ses faiblesses et de ses tours de force : de son immersion complète, mi-noyade, mi-sauvetage, dans son œuvre.

Plus complète encore celle de Francis Leroi dans « Pop Game » (meilleur film français d'Hyères, et meilleur tout court s'il n'y avait eu, dont nous avons déjà parlé et reparlerons, les géniaux « Shakespeare Wallah », « Le Premier Maitre » et « La Barrière »). Sur les traces d'Eustache et, plus loin, de Rozier et des premiers films N.V., Leroi redonne au cinéma français le goût fugitif du quotidien merveilleux de la langue, du parler, et ce, par le choix renoirien de tels personnages-acteurs qu'ils plient à eux le film, le modèlent de leur chaleur même. Une fois encore (mais ces fois se font rares : on pense aussi à « Toni » et Pagnol) s'abolit la frontière du vécu et du joué, de l'acteur et du personnage, et naissent ce qu'il faut bien nommer des « êtres cinématographiques ». Le film peut être mal construit, fauché, tourné à la diable, tantôt trop et tantôt trop peu naïf, qu'importe, puisqu'il s'agit de se livrer à une griserie autrement essentielle : celle du regarder-vivre, du face à face. Commençant par douer de parole et de vie point factices ses personnages, Leroi aboutit à reformuler écoute et regard : mi-complices, mi-critiques, ni cruels ni gênés, mais relevant d'une familiarité rare et à quoi n'est pas étrangère l'idée de liberté : celle du jeu. Et c'est comme par jeu, à travers des comportements toujours ludiques, que sont abordés quelques problèmes et non des moindres (argent, amour, travail, avortement) : par là se retrouve la double polarisation du nouveau cinéma, le film à la fois enjeu et arme, le cinéma à la fois but et moyen d'une lutte globale.



Sheran Hennecey dans « Plastic Dome of Norma Jean », de Juleen Compton



Les oubliés de la S.I.C. Tout le « nouveau cinéma » ou presque défile chaque année devant le comité de sélection de la Semaine Internationale de la Critique de Cannes : pour dix élus, quarante écartés cette année, dont quelques-uns pourtant à tort. Dans le second film de Juleen Compton, « The Plastic Dome of Norma Jean », beaucoup de mièvreries de ton et de propos. Mais aussi une lumière étrange, nuits sans nuit, jours sans jour, à la lisière du songe et du néon, propice aux errements somnambuliques de l'héroïne, qui, moderne Cassandre, lit l'avenir et sa propre mort, devineresse assaillie et tourmentée de ses visions fulgurantes, et que ses bons amis exploitent comme une entreprise commerciale et publicitaire, jusqu'à la tuer... La fable, elle aussi, est transparente.

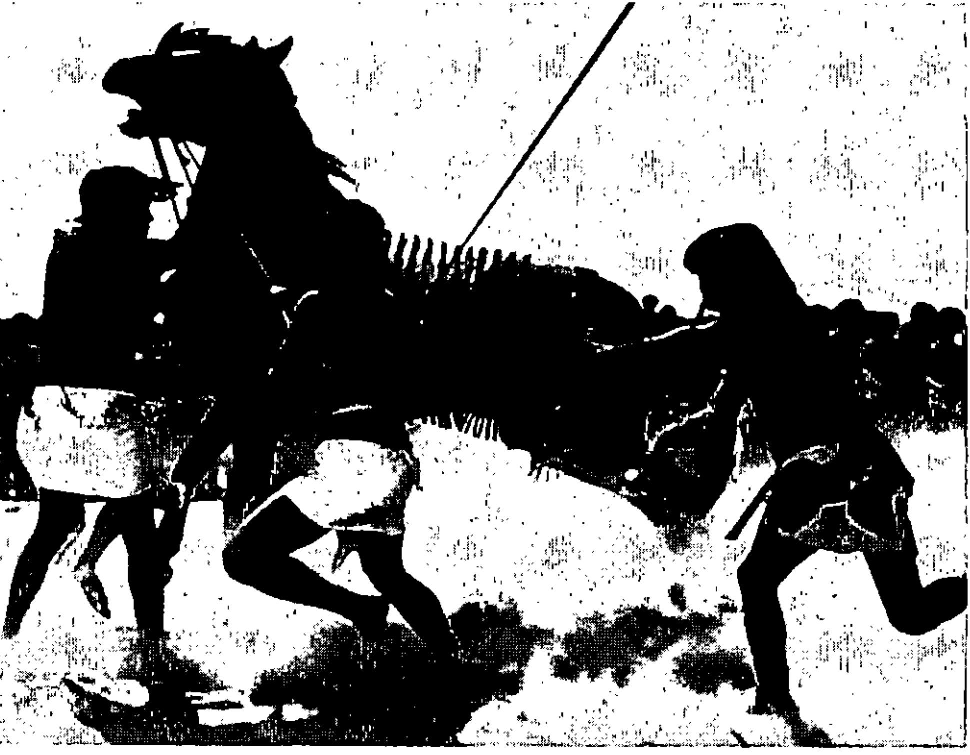
Etrange parabole encore, mais d'emblée désignée comme telle, que celle du « Retour du fils prodigue » de Evald Schorm (Tchécoslovaquie). Un homme marié, heureux dans sa famille et son travail ; soudain, quelque chose en lui a cassé. L'harmonie du vivre et du voir est brisée : il se regarde, regarde les autres, introduisant ou subissant une distance entre lui et le monde qui le détache de tout intérêt. Enfermé dans une maison de repos, il attend. Ni maladie, ni guérison. Puis il va mieux, revoit sa femme, tente de reprendre le cycle des jours, en vain, et revient au hâvre de la vie suspendue, de l'autre côté de la conscience. Tout ici vaut pleinement, les durées leur plein de temps, les gestes de poids, les mots de gravité, les êtres de mystère. Un tel film ne peut qu'avoir une signification politique, mais Schorm la laisse elle aussi informulée : d'autant plus menaçante.

Politique aussi, et même polémique, le premier film de Luc De Heusch : « Jeudi on chantera comme dimanche » (Belgique). Il s'agit très explicitement d'y dénoncer la forme moderne d'asservissement social qu'est le crédit. Un jeune camionneur las de l'usine achète d'occasion un camion pour son compte, ne peut pas payer ses traites, se révolte un instant contre l'exploitation légale qu'on fait de son travail, et finit apparemment sauvé par une opération publicitaire qui lui « offre » un camion neuf, payable à crédit... L'ambition tout à fait estimable du propos : analyser le mécanisme de l'exploitation et de l'enlisement, et surtout permettre au spectateur de prendre conscience du processus d'aliénation décrit, c'est-à-dire provoquer chez lui une salutaire réaction, cette ambition passe dans le film, mais affaiblie, gommée par une mise en scène empruntée, inefficace en raison même, et c'est pourquoi il est difficile de l'en blâmer, de son honnêteté profonde. Luc De Heusch a voulu éviter à la fois la dramatisation, le mélo, et la dédramatisation, le constat, pour que le spectateur à la fois puisse s'identifier aux personnages et les juger : mais une telle distance idéale risque de faire de l'écran une sorte de « no man's land » où personne n'entre et d'où personne ne sort.

« Patricia et Jean-Baptiste », second film de Jean-Pierre Lefebvre (Canada), répercute et augmente le malaise voulu et imposé par « Le Révolutionnaire ». Lefebvre a le génie de la provocation, non pas occasionnelle, fugitive, mais de longue haleine, planifiée, minutieuse. Une jeune française assez idiote et un jeune canadien assez simplet : elle le harcelant de questions stupides, lui la supportant tant bien que mal. Le principe du film est celui de la douche écossaise : décalage, chassé-croisé entre silences et flots de paroles, assoupissement et nervosité, rires et grincements. Lefebvre étire chaque scène jusqu'à les rendre toutes boiteuses, maintenues dans leur inachèvement dramaturgique par un cinéaste maître des durées et de l'espace, et quelque peu sadique. Portés à leur comble, ce sont là les tics et les vertus du nouveau cinéma, et son objectif principal : obliger le spectateur à sortir de ses gonds et à prendre parti, forcer son attention jusqu'à la lui rendre insupportable, et la laisser insatisfaite, frustrée, déçue peut-être, mais pour de bon réveillée. — Jean-Louis COMOLLI.

1





2

3





4

le cahier critique

1 Jean-Luc Godard
« Deux ou trois choses que je sais d'elle ». (Marina Vlady)

2 Jerzy Kawalerowicz
« Pharaon »

3 Jacques Tourneur
« Curse of the Demon » (Nial MacGinnis)

4 Ruy Guerra
« Os Fuzis » (Atila Iorio, Nelson Xavier, Hugo Carvana)

Chemin principal et chemins latéraux

DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE Film français en eastmancolor et Techniscope de Jean-Luc Godard. **Scénario** : Jean-Luc Godard, d'après une enquête de Catherine Vimenet publiée par « Le Nouvel Observateur ». **Images** : Raoul Coutard. **Caméraman** : Georges Liron. **Costumes** : Gitt Magrini. **Assistants** : Charles L. Bitsch, Isabelle Pons, Robert Chevassu. **Son** : René Levert. **Montage** : Françoise Collin. **Interprétation** : Marina Vlady (Juliette Janson), Anny Duperey (Marianne), Roger Montsoret (Robert Janson, le mari), Raoul Lévy (L'Américain), Jean Narboni (Roger, l'ami du couple), Christophe Bourseiller (Christophe), Marie Bourseiller (Solange), Joseph Gehrard (Monsieur Gérard), Héléna Bielinic (Jeune fille dans son bain), Robert Chevassu (Employé E.D.F.), Yves Beneyton (Jeune homme chevelu), Jean-Pierre Laverne (L'écrivain), Blandine Jeanson (L'étudiante), Claude Miler (Bouvard), Jean-Patrick Lebel (Pécuchet), Juliet Berto (La fille qui parle à Robert), Anna Manga (La fille dans la cave), Benjamin Rosette (Le Noir dans la cave), Helen Scott (La femme qui joue au flipper). **Dir. de prod.** : Philippe Senne. **Production** : Anouchka Films, Argos Films, Les Films du Carrosse, Parc Film, 1966. **Distribution** : U.G.C., Films Sirius, C.F.D.C. **Durée** : 1 h 30 mn.

Entre des ouvriers qui travaillent à un chantier place de la Concorde et deux filles qui se vendent à un journaliste américain à l'hôtel Crillon (à cent mètres de l'ambassade des Etats-Unis, à deux cents mètres du ministère de l'Intérieur), il doit bien exister un rapport. Pourtant, tout à l'heure, lorsqu'ils se croiseront dans les couloirs du métro, ils n'échangeront même pas un regard (« jamais deux regards ensemble »), comme si leurs oppresseurs étaient différents et leurs combats autres.

Chercher ce rapport.

Et commencer en le faisant surgir dans son évidence première et cependant voilée : en juxtaposant deux plans, l'un des ouvriers creusant, l'autre des filles de déshabillant ; c'est-à-dire expérimenter et voir le résultat obtenu, qui se trouve ne pas être l'habituel montage parallèle qu'un malaise vient miner. On sent que ces deux actions ne sont pas différentes, mais qu'elles sont les deux faces d'une même réalité. Il y a identification — ou plutôt tentative d'identification —, comme si les plans étaient inversibles et que seule la dimension de l'écran — de scope pourtant — empêchait, en les montrant en même temps, de voir leur coïncidence. Bien que, quelques instants auparavant, une caméra plus agile et plus chanceuse, au terme d'un panoramique de 360o dans le studio des « clandestines », ait, en se penchant par la fenêtre, surpris in extrémis un homme menottes aux mains emmené par les gendarmes. Là aussi le malaise surgissait. Puisqu'on empêche des gens de savoir que leur lutte est commune, le cinéma se doit d'abattre les cloisons.

La prostitution dans les grands ensembles n'étant que sa ponctuation la plus évidente, le film procède en fait par propagation, juxtaposition d'idées, analogies, bref, tout le contraire d'un discours politique rigide. Le paradoxe est alors le suivant : plus Godard s'intéresse à la réalité sociale la plus immédiate, moins ses films sont réalistes. Mais il en a toujours été ainsi, de Eisenstein à Visconti, car c'est de cinéma qu'il s'agit, et c'est avec cet outil de perception visuelle et auditive que Godard doit œuvrer.

Déjà, dans « Made in U.S.A. », véritable traité des perceptions, c'est la qualité du son émis par le magnétophone qui importe plus que la phraséologie qu'il débite, ou bien la voix de Typhus, incompréhensible, et tellement évocatrice pourtant d'une menace sourde qui ne se différencie guère en définitive du bruit d'un avion à réaction ou de celui d'une boule d'acier cognant un flipper, ou encore du choc mat d'un crâne contre une barre de fer. Même tonalité de son et de couleur qui s'étale par vagues toujours plus profondes et insidieuses. A la limite, « Deux ou trois choses que je sais d'elle » est composé d'un seul plan, celui que l'on veut, pris au hasard et qui se propage dans tous les sens. Plus d'ilots de solitude et de tendresse comme on en trouvait encore dans « Masculin féminin », où le spectateur, les yeux mi-clos et l'esprit en sommeil, pouvait se laisser aller à la rêverie. Les deux derniers films de Godard réclament des yeux grands ouverts et une ouïe tendue ; pas de zone d'ombres dans l'admirable photo de Coutard, mais seulement des couleurs crues et à plat. Ici, le cinéma n'est plus la vie. Non pas que les beautés formelles soient absentes, mais, intégrées et désamorcées, elles ne font plus bande à part. Tel énigmatique visage de femme apparait deux fois avec la même évidence qu'un champ de blés filmé par Dovjenko. C'est un art définitivement libéré des contraintes et même des interdits érigés par une génération de cinéphiles qui croyaient à la toute-puissance de la « mise en scène ». Les influences sont toujours là, mais assimilées. Un film de Nicholas Ray ressemble à « Made in U.S.A. » dans la même mesure où une toile achevée de Delacroix ressemble à son esquisse, c'est-à-dire à un tableau de Matisse. C'est l'épure d'un Ray, sa force vive étant seule conservée, toutes potentialités élucidées.

Car il y a chez Godard, comme chez tous les grands modernes, une rage de l'élucidation, c'est-à-dire à la fois la fascination de l'image et du son et la volonté de la désamorcer. Une revue par exemple : la caméra n'a pas — n'a plus — le droit de s'arroger un angle privilégié qui serait la « distance juste » pour la filmer (comme s'il existait une « distance idéale », de droit divin. Folle prétention). Godard prend alors plusieurs positions : le point de vue du regardant, puis celui du regardé. Le travail est facile, car une revue est un objet codifiable que l'on peut définir par son nombre de pages, son prix, ses couleurs (à moins que l'on ne décide un jour d'appeler « vert » le « rouge », et ce serait la catastrophe). Mais lorsque Godard veut faire la même expérience sur Marina Vlady regardant un inconnu assis à une table voisine, près de la femme qui justement feuilletait la revue, force est de dresser un constat d'échec. Elle le regarde, il la regarde un peu. Comment aller plus loin, en dire plus ? Tout retombe en plein mystère.

Il est ainsi des points sur lesquels la volonté d'élucidation bute, des paliers infranchissables, comme sans au-delà. Il y a aussi cette autre femme « dont nous ne saurons rien », mais il est déjà précieux d'être conscient de cette ignorance, qui est aussi bouleversante que lorsque Freud, analysant ses propres rêves, s'arrête brusquement, par pudeur certes, mais aussi plus secrètement par impuissance, aussi troublante que la fin de « Invraisemblable vérité » où, malgré la cohérence de la démonstration entamée et la rigidité de l'équation, l'opacité humaine, bref la liberté, vient tout remettre en question. Tout s'enclenchait parfaitement jusqu'à ce qu'un homme et une femme cessent d'être des objets. Il y a « Dans deux ou trois choses que je sais d'elle » tous les dangers du « récit » qui guettent ; la tentation est là toujours de se laisser emporter par la fluidité du vécu, alors qu'il faut la dompter. Ne pas céder à la digression, seulement l'exploiter, la nommer, car quand on filme un garage avec une petite voiture rouge qui entre en klaxonnant et qu'à côté il y a des feuillages qui rappellent les palmiers sauvages, comment ne pas être tenté de se laisser aller sur les chemins de l'imaginaire ?

L'énumération aussi n'est pas un secours. Dans « Pierrot le fou » on a beau nous dire qu'il y a un bordel comme chez Faulkner, un bateau à voile comme chez Conrad, deux tueurs comme chez Chandler, l'ensemble échappe à ces contours. Il y a aussi le filet comme dans « Hatari ! », le fusil à lunettes comme dans « Docteur Mabuse », et l'on pourrait continuer encore à énumérer, sans fin peut-être, mais l'ensemble resterait inidentifiable. Dans « Made in U.S.A. », les regards échangés au cours d'une chanson viennent remettre en cause le plus diabolique des inventaires. Les choses ne sont pas seulement ce qu'elles sont, les énumérer ne suffit pas pour obtenir une réalité, unique, objective ; la multiplicité subjective s'insinue toujours.

Qu'importe, il faut s'efforcer, aller plus

loin, réduire la distance à interpréter et surtout ne jamais perdre de vue le but à atteindre. La marche sera longue et difficile et le commentaire dit à la première personne nous le rappelle sans cesse : la prostituée et le metteur en scène vivent au sein du même système, si bien que, pour elle comme pour lui, aussi pure que soit la trajectoire choisie, les rues momentanément empruntées ne sauraient être que des rues de la honte. — Sylvain GODET.

L'unique et le pluriel

« Deux ou trois choses que je sais d'elle » se rattache à la lignée entomologiste des films de Godard. Mais il



Marina Vlady : « Deux ou trois choses que je sais d'elle », de Jean-Luc Godard.

renouvelle entièrement les hésitations et les tâtonnements formels de « Une femme mariée » et « Vivre sa vie ». Les digressions venaient à propos d'une femme, des problèmes et du monde qu'elle trainait avec elle et qui la défiguraient au fur et à mesure que se précisait son visage, que s'affermissaient les contours. Même lorsqu'en très gros plan, la Jeanne de Dreyer envahissait l'écran, ce n'était qu'allusions, sorte de brusque et décisive référence. L'environnement aux multiples implications et aux mouvantes significations donnait son sens et son poids à l'homme qui le peuplait. Cet homme jeté aux signes tentait désespérément de les rapporter à lui avec une force où la logique ne suffisait plus. Il fallait faire sien un réseau inextricable de figures et essayer d'y rechercher la part des choses, la vie et la mort démêlées. Cet effort moral du cinéma pour récupérer le réel tendait à devenir simplement l'effort du cinéma pour récupérer le cinéma. Mais que récupérer ? La question est d'ordre numérique : combien de choses pouvoir récupérer ? Une, deux, trois... car, choses et plans s'unissent et se confondent. Alors qu'importe la fiction aux regards des éléments qui la composent et du mouvement qui l'habite : seule importe la création. Et c'est d'emblée en elle que Godard s'acharne.

« Que récupérer ? », signifie directement « que filmer ? » et « de quelle manière les détails infirment-ils l'ensemble ? ». Le sujet du film est donc l'association, la façon dont les idées affluent sans cesse et sont retenues : le processus de répartition et d'imbrication. Dès qu'une caméra livre un sens derrière un geste, un regard ou un quelconque objet, l'angoisse commence. Chaque seconde est fatale à la conduite du récit. Le doute provient du fait que tel procédé ici employé pourrait remplacer tel autre, que telle tournure rendrait mieux compte que telle autre. Et comment connaître l'efficacité, le terme ajouté, retranché ou substitué ? L'évaluation permet seule de mesurer la distance différenciant tel effet de tel autre. L'unicité n'est jamais possible. Chaque élément pris isolément possède son double ou son triple malgré la singularité des relations et la variation des fonctions. Par exemple « Elle » est à la fois « la région parisienne » et la « jeune femme » ou plutôt le rapport des deux, c'est-à-dire moins la liaison que la séparation. De même que Marina Vlady est à la fois l'actrice et la prostituée, de même que le minuscule et mobile dépôt de mousse blanche sur le café apparait « galaxique ». Mais réduire à deux significations la présence de Marina Vlady ou celle d'une tasse de café comporte une singulière restriction. Tout se passe comme si le seul support solide était le monde ou plus précisément le « visible » au sens où l'entendait Joyce, c'est-à-dire une « inéluctable modalité » de formes et de couleurs. Mais un tel support est aussi résistant que fuyant puisqu'il est fait d'incessants glissements, puisqu'il demeure mouvance et animation, déplacement de lignes. Et toute la tension du poète provient de ce lointain désir de tout arrêter pour mesurer l'intervalle existant entre les choses, cet intervalle irrégulier et variable dont parlait Pierrot le Fou et qui semble ici et pour la première fois montré à nu. Car chaque apparence, chaque « miette du monde » est ici rendue à sa vertu d'appel et de sollicitation. Les « possibles imaginaires » charriés par le réel sont entrevus et retenus au rythme même, semblerait-il, où une conscience les appréhende, c'est-à-dire les retient, les prolonge, les oublie pour les reprendre et les abandonner encore. Car ce qui passionne Godard, c'est l'abondance, la profusion, la confusion originelle.

La voix du commentaire ne nous trompe pas, ce n'est pas le ton de la confidence ou de la confession mais celui du premier souffle, d'un éveil sans cesse renouvelé, ne menant qu'à pousser toujours plus loin un rêve de coïncidence, un vague espoir d'intimité, et donnant toute sa force au moment privilégié, à la fois ultime et passager, dont parle Marina Vlady — tandis que la caméra englobe au fil d'un immense panoramique circulaire le paysage alentour — « c'est arrivé tout à coup, j'étais le monde et le monde était moi ».

Une telle illumination ne peut parvenir sur l'écran qu'à travers la mémoire, ou plus généralement l'évocation. La parole peut porter en elle de tels éclats et les livrer. Car de cette accélération d'un univers perdu dans les signes n'importe quelle personne participe et peut témoigner — autrement dit accumuler les preuves. Il suffit d'arrêter des visages au passage dans un café ou dans la rue et de les filmer au cours d'un mot ou d'un silence. Comme dans « Muriel », il se fait jour dans « Deux ou trois choses que je sais d'elle » au fil des nombreuses rencontres que provoque le film un sentiment d'égalisation, telle ou telle histoire valant autant que telle autre, cette jeune fille approchée et cet inconnu d'Asie plongés dans « la splendide unanimité qui nous enveloppe tous, voyageurs que nous sommes ». (Virginia Woolf).

La dispersion devient le résultat d'un besoin de tout saisir désespérément : il ne faut pas perdre une seconde, ne pas s'arrêter de filmer afin de survivre à la venue de la nuit, au moment où le couple anonyme va tomber dans l'oubli. — André TECHINE.

Le Médium

CURSE OF THE DEMON (ou **NIGHT OF THE DEMON**) Film américain de Jacques Tourneur, 1958. (Voir générique complet dans notre numéro 181, p. 69.)

(Il s'agit ici du film tel qu'il est, non tel que le voulut Tourneur : du reste, il n'est pas certain que l'apparition initiale du Démon, dans le prologue, eût gagné à n'être que suggérée par la boule blanche, issue des ténèbres, qui poursuit et détruit Harrington. Cette nuée d'où surgit la face grimaçante du monstre est l'image de la terreur, son emblème innommable, et le nécessaire contrepoint au scepticisme ultérieur d'Holden. La déchirure brutale qu'elle instaure d'emblée dans l'ordre naturel des choses compense à coup sûr l'inévitable convention de l'imagerie fantasmagorique par le jeu troublant qu'elle établit par rapport au spectateur, réduit, comme la victime de l'apparition, au rôle inconfortable de témoin incompétent, muselé par l'évidence de l'horreur et l'absence de repères logiques qui préside à son dévoilement.)

Dès l'ouverture, qui évoque par sa violence dramatique et nocturne celle de « Kiss me Deadly », s'opère une brusque plongée dans un tunnel d'ombre (une route) balayé par le faisceau inégal des phares. Le conducteur du véhicule (Harrington) marque des signes de nervosité et d'épouvante (de possession), qui ne laissent point présager encore la nature des forces dont

il est visiblement l'enjeu : ce pourrait être, aussi bien, le début de quelque « thriller », ou de quelque mélodrame psychologique. Toutefois, franchi le seuil du château, quelques minutes à peine après le début du générique, l'affrontement d'Harrington avec le docteur Karswell (ce dernier, rondouillard, est nanti d'une barbiche des plus archétypales de l'épouvante, à laquelle se reconnaissent pareillement nombre de ses prédécesseurs dans la galerie des savants fous) dissipe toute ambiguïté : il suffit d'une supplique au sujet d'un parchemin démoniaque dont Harrington voudrait se débarrasser pour que se noue la chaîne des maléfices que Tourneur conduira sans faiblir jusqu'au dernier plan de son film, ménageant un certain nombre de relais où s'épanouit la menace, obscure tout d'abord, puis de plus en plus présente, bien qu'indicible, menace qui est le lieu même, le support et le sens du film.

Nous connaissons des films où l'épouvante est un prétexte, et le fantastique une sorte de révélateur chimique des conduites humaines : l'exceptionnel n'y est qu'un éclairage différent porté sur le quotidien, un tamis formel dont le rôle consiste à privilégier des événements, des figures, des mythes, qui renvoient ainsi à une lecture où apparaît en clair le travail de transposition effectué par l'auteur. Rien de tel ici, où ce qui frappe dès l'abord est l'absence concertée de marge, de recul critique pris par rapport au sujet. Tout se passe comme si l'auteur (les auteurs, pour ne pas éluder le rôle fondamental de Montague R. James) assumait le rôle de scripteur impassible d'une série de prodiges sur lesquels il ne lui appartient pas de se prononcer. A vrai dire, là réside peut-être l'un des points essentiels de la réussite de l'œuvre, tant cette attitude passive, neutre, impersonnelle du « récitant » s'accorde au caractère de Tourneur, voué paradoxalement à ne transcrire que des événements et des émotions qui ne le concernent pas, et auxquels il assiste, bien que les ayant partiellement suscités, en les regardant comme un témoin plutôt que comme un mage, pour ce qu'ils sont : un défilé d'ombres mouvantes, sans signification. Il y a souvent, chez Tourneur, de ces courts vertiges à fleur d'image qui annoncent, mieux que des anecdotes banales ou contournées (à l'exception toutefois de celle d' « Out of the Past », et de celle qui nous occupe ici), l'irruption soudaine d'une beauté quelque peu irrationnelle, et difficilement analysable parce que située au seul niveau de la perception immédiate, au flagrant mépris d'hypothétiques seconds degrés. Beautés de détail, peut-être de hasard, et dont l'éclosion irrégulière et comme fortuite signale, à défaut d'un auteur (la lecture de ses entretiens, celui des « Cahiers » ou de « Midi-Minuit », par exemple, suffirait à le laver d'un tel soupçon), du moins une sorte de médium plus ou moins apte à canaliser, selon son humeur et son instinct du moment, de brèves et étranges flambées d'imaginaire : moments d'attente, plutôt que d'effroi, dans ses films fantastiques, gratuité de la violence et de la mort dans ses westerns et ses films d'aventure, élans d'incertitude et troubles regards dans ses films policiers.


Nial Mac Ginnis et Dana Andrews · « Curse of the Demon », de Jacques Tourneur.

Or, curieusement, il est donné du médium, dans « Curse of the Demon », deux images distinctes, sinon antithétiques, et qui se répondent de telle sorte que leur opposition pourrait bien contenir quelque enseignement : la première de ces images est livrée par la séance de spiritisme à laquelle Mrs Karswell a convié Holden et Joanna : table tournante et vieilles bigotes du surnaturel, on assiste à une sorte de parodie du langage de l'au-delà, où l'air halluciné du spirite, même lorsqu'il transmet la voix d'Harrington (mort sous nos yeux lors de la première séquence), provoque moins la gêne ou le trouble qu'une forme un peu foraine et caricaturale du fantastique, et qui prête à sourire. Holden interrompt d'ailleurs la séance, lui portant aussi peu de crédit qu'aux tours de bateleur de Karswell.

La seconde image est celle de l'hypnose du dément Hobart, sous contrôle médical. Cette fois, malgré la convention inhérente à l'ancrage logique de telles scènes (plans sur les comparses, visages studieux, intrigués...), la parole provoquée du patient ouvre la brèche à un mirage sensible, le courant fantastique se propage, jusqu'au paroxysme final (le suicide d'Hobart), au sein d'une cohérence formelle enfin établie. Et l'écart entre ces deux scènes met à nu un procédé auquel le film constamment se réfère, avec un esprit de système qui paraît exclure, sur ce point, l'absence totale de préméditation (tout au moins au niveau du script) : le renversement d'une terreur parodique (dont le spectateur est complice) à une terreur plus littérale (qu'il lui faut subir). Deux autres exemples en fournissent la preuve, à deux moments-clef de la progression du drame : 1) Lors de la première visite d'Holden au château Karswell, **déguisé en clown** (réminiscence, peut-être, de « Berlin-Express »), repose, à sa manière, la question de Carmilla : « Où commence l'imaginaire, où finit le réel ? ». Sur quoi l'irruption soudaine de quelques masques fait sursauter le spectateur (mais ce ne sont que des enfants grimés). Puis Karswell se livre à une véritable leçon de magie, et une tornade s'abat sur le parc. (Plongée dans le surnaturel, et qui reste inexpliquée.) 2) Holden s'introduit, de nuit, dans le château. Le découpage montre grossièrement que quelqu'un le surveille (la main sur la rampe, etc.). Un gros plan sur un chat provoque le même sursaut que le plan des enfants masqués (mais là aussi, ce n'est qu'un chat). Pourtant, comme éclatait la tornade, le chat est une panthère, et saute au visage d'Holden. La nature de l'effroi qui s'instaure alors est parmi les plus troublantes que le genre ait inventées.

Cette alchimie constante du parodique en surnaturel pur n'est si efficace que parce qu'elle épouse la démarche même du personnage central, longtemps sceptique à l'égard des événements qu'il traverse. Les récits d'épouvante nous ont certes accoutumés au scepticisme concerté de leur narrateur, procédé naïf chargé de cristalliser la terreur en feignant de la contester. Lovecraft, par exemple, abuse de cette figure avec une ingénuité parfois payante (« Après vingt-deux ans de cauchemar et d'effroi, soutenu par la seule conviction que certaines de mes impressions sont purement imaginaires, je me refuse à garantir la véracité de ce que je crois avoir découvert en Australie Occidentale dans la nuit du

17 au 18 juillet 1935. J'ai de fortes raisons d'espérer que mon aventure appartient au domaine de l'hallucination, etc. »). Cet artifice est possible parce que le récit n'est jamais qu'un a posteriori du drame. Aussi le cinéma peut-il l'ignorer, en jouant comme ici le jeu de la contemporanéité absolue avec les événements représentés. Le scepticisme d'Holden, déjà rendu suspect, **pour nous,** par le prologue (d'où la nécessité, contre Tourneur, d'avoir **vu** le monstre) est donc mis en échec par la succession inéluctable des faits mieux que par les poncifs littéraires de narration, et le film peut devenir cette lente découverte d'un univers parallèle qui lui prête dès lors son caractère unique de rite initiatique, de naissance à un ordre caché des choses. Le parcours du parchemin maudit figure la récurrence d'un pacte inéluctable par où s'ouvre la chaine ininterrompue d'une damnation pour une fois toute autre que morale. D'où il ressort que le personnage central n'est pas l'insignifiant Holden, mais bien le ténébreux et pitoyable Karswell, professeur Unrath du surnaturel, habité par un démon dont il ne saura se défaire et prisonnier d'une échéance dont il avait lui-même fixé le terme.

Jean-André FIESCHI.

Poétique et politique

OS FUZIS (LES FUSILS) Film brésilien de Ruy Guerra. **Scénario :** Miguel Torres et Ruy Guerra d'après une première adaptation par Pierre Pelegri, Demosthenes Theokary et Philippe Dumarcay d'un scénario original de Ruy Guerra **Images :** Ricardo Aronovich. **Musique :** Moacyr Santos. **Montage :** Ruy Guerra. **Interprétation :** Atila Iório (Le chauffeur ancien soldat). Nelson Xavier (Le soldat ami du chauffeur), Maria Gladys (La jeune fille), Leonides Bayer (Un sergent), Paulo César (Un soldat), Ruy Polanah (Un civil), Mauricio Loyola (Le prêtre barbu), Hugo Carvana (Un soldat), Jose Barcelos (L'homme avec l'enfant mort), Ivan Candido. **Production :** Copacabana Filmes, Embracine, Daga Film, 1964. **Distribution :** Studio 43. **Durée :** 2 h.

« Les Fusils », c'est avant tout un film politique, dont on ne saurait éluder la leçon.

Face à un malaise social qui atteint le scandale — chômage généralisé et famine dus à la sécheresse — le gouvernement prend ouvertement des mesures (l'envoi d'un détachement de soldats armés), pour protéger les intérêts du capital contre ceux de la population. La nécessité d'une révolte est évidente. Mais comment trouver même l'embryon d'une prise de conscience politique chez un peuple obstinément résigné à n'attendre que de Dieu son salut ? Les mouvements de révolte individuelle n'ont aucune chance d'entrainer la masse de la population. Celui de Gaucho, qui n'est même pas en rapport avec une ligne de conduite personnelle cohérente, ne constitue qu'un désordre promptement résorbé, une effusion de sang inutile, qui se trouvera dérisoirement récupérée par une sous-religiosité populaire : l'imagerie révolutionnaire (les douilles-reliques). Le seul élément d'espoir, au niveau politique, réside dans la scène finale : cette transgression spontanée, par une population entière, d'un tabou religieux, prend une signification exemplairement révolutionnaire. Reste à savoir si la priorité évidente de l'urgence économique (la faim) sur le progrès de l'esprit rationnel (le tabou vaincu) dans les connotations du geste, n'en infirme pas partiellement la validité en ce sens. Symbole révolutionnaire, le meurtre du bœuf-dieu n'est peut-être pas déjà un **acte** révolutionnaire. Optimiste ou sceptique, la conclusion n'est pas clairement ni confortablement formulée. De l'ombre d'où surgit parfois du sens, cette obscurité doit faire comprendre que le film de Guerra, pour être politique, n'en est pas pour autant didactique. Sont didactiques les films dont les moyens poétiques sont mis systématiquement au service d'une leçon, d'un quelque chose à dire. Leur rhétorique obéit à des processus essentiellement transitifs : on montre que, on prouve que. Ils se choisissent une destination, vers laquelle, quitte à les inventer, il faut choisir les chemins les plus courts.

Le film de Guerra (et peut-être avec lui tout bon cinéma) relève d'un principe totalement différent, cinéma intransitif qui se dit lui-même plutôt qu'il n'applique son verbe à un discours extérieur à lui. Le contenu politique des « Fusils » — qui comporte à la fois une réflexion lucide et un parti pris sans équivoque (du côté « de ces hommes qui refusent de prendre Dieu pour défenseur ») — n'est pas le propos du film, mais seulement sa situation.

Si elle n'engage pas dans les contraintes d'un plaidoyer, cette situation laisse cependant sa marque vive, sous formes de stigmates, de griffures. Celles de la violence dont la voix du Béato, hurlante et comme enrayée d'être trop constamment forcée, donne le ton : l'insoutenable, l'excès. Cette voix qui scandaleusement invite à la résignation et au repentir des hommes déjà agenouillés de patience, de misère, assume paradoxalement — par sa qualité purement sonore — le rôle d'une protestation, d'un récitatif indignés.

Insoutenables également, mais de la même façon quasi musicale, non démonstrative, toutes les scènes hurlées, éructées, haletantes, sanglantes, folles, où la violence est rendue abstraite par l'insistance même du regard qui la dévoile. Particulièrement significative à cet égard, la scène entre Luisa et Mario, qui devient rapidement le schéma, totalement irréaliste, non du viol, mais de la pure violence amoureuse : dérobade, nervosité, frayeur mêlée au désir chez la fille ; chez l'homme raideur et obstination, le processus aveugle de l'agression. L'accompagnement sonore de la scène (un cantique — le son très fort) qu'on pourrait interpréter comme allusion platement symbolique aux transgressions érotiques, n'est que l'emblème de sa valeur : un moment d'intensité purement musicale. Rien de moins gratuit alors que les plans qui suivent, complètement abstraits : en contreplongée, un travelling effréné sur des avancées de toit.

Loin d'avoir la vertu libératoire des rancœurs défoulées, une violence de cette sorte tient de l'affection véritable (peut-être comme la confusion chez Godard) ; une sorte d'atteinte, dont le film ne se libère pas, mais qu'il assume avec hauteur, intégrée, sans pornographie de relief, à l'écriture. Hémorragie interne, malgré l'évidence du sang. Le calme souverain de la vision n'en subit aucun trouble. Correspondant à la sérénité politique d'un point de vue d'abord analytique (les soldats, Gaucho, les paysans, le propriétaire — on comprend avant de juger — le tout avant les parties), l'écriture systématiquement adoptée est celle de l'attention obstinée : longues phrases sans ellipses, par grands pans d'une durée distendue jusqu'à intégrer les temps totalement morts. Le cinéma permet qu'au prix de cette patience naissent des vérités (moins naïvement assénées que certaines considérations sur l'absurde à propos de soleil dans l'œil). Guerra a choisi la durée pour sa vertu maïeutique : accoucheuse des évidences inhérentes à la succession exacte des faits. Sans être elle-même une élégance de style, cette durée entraine naturellement — dans la mesure où Guerra évite le plus souvent d'en contrarier la continuité par des effets de montage — une recherche manifeste à un autre niveau de l'intervention créatrice. Ici, celui de la prise de vues : angles, cadrages, mouvements si éperdument concertés qu'un tel degré d'élégance n'a pu que faire renaître un des malentendus-phœnix de la critique : ne voir, par paresse, qu'esthétisme coupable dans le plaisir même, ici évident, de filmer. Pourquoi, devant un enfant mort de faim, le cinéma devrait-il ne passer que honteux, crêpé de deuil ? Sylvie PIERRE.

La Prisonnière

LA LOI DU SURVIVANT (Ex-LE DESPERADO) Film français en eastmancolor de José Giovanni. **Scénario :** José Giovanni, d'après son roman « Les Aventuriers ». **Images :** Georges Barsky. **Caméraman :** Jean-Jacques Flory. **Musique :** François de Roubaix. **Assistants :** Denis

Epstein, Claude Othin-Girard. **Son :** Antoine Bonfanti. **Supervision** : Paul Vecchiali. **Interprétation :** Michel Constantin (Stan Kalmouk), Alexandra Stewart (Hélène), Albert Dagnan, Roger Blin (Le Résistant), Jean Franval, Edwine Moatti, Frédéric Lambre, Daniel Moosmann. **Dir. de prod.** : Maurice Juven. **Production :** Stéphan Films, 1966. **Distribution** : Impéria, S.N.C. **Durée :** 1 h 40 mn.

On s'attendait au pire, non sans quelques raisons. A une exception près (Jacques Becker : « Le Trou »), le bilan de Giovanni scénariste était accablant. Mais il semble qu'on ait trop vite crédité son compte de la roublardise et des grosses ficelles des « metteurs en scène », ainsi l'indiquaient les génériques. Et effectivement Enrico et Melville faisaient bien de la « Misencène ». Face à des scénarios qui ne les concernaient pas, force leur était de glisser de-ci de-là quelques idées falotes qui leur permettaient de faire assumer par Giovanni leur propre médiocrité. Même Mankiewicz, avec une histoire de vendetta sicilienne comme « Un Etranger dans la Ville », qui ne l'intéresse pas, ne fait pas autre chose. Il se contente de brosser quelques tableaux de bravoure (les repas familiaux présidés par le patriarche Robinson) et comme il a plus de savoir-faire et d'intelligence que nos auteurs sus-cités, le résultat est forcément moins nul. Plus tard, dans « Le Fantôme de Madame Muir », Mankiewicz ne fait plus de « mise en scène », il raconte une histoire. C'est en cela aussi que réside le mérite de Giovanni et c'est chose assez rare dans le cinéma français pour qu'on s'y attarde quelque peu. Assez périlleuse aussi, pareille entreprise étant pour beaucoup celle qui préside au « cinéma mineur ». La faute en revient en partie aux raconteurs eux-mêmes qui, sous le feu des questions d'un interviewer exigeant, se réfugient parfois derrière de modestes phrases du type : « moi, vous savez j'ai simplement voulu raconter une histoire. » C'est effectivement souvent un facile et complaisant paravent pour éviter de plus amples investigations, mais aussi parfois humilité et naïveté. C'est le cas pour Giovanni.

Raconter une histoire. Comme les cinéastes et romanciers américains, David Goodis par exemple, et l'on pourrait à peu de chose près appliquer au film de Giovanni la prière d'insérer de son admirable dernier roman « La Pêche aux Avaros » (beau scénario pour Nicholas Ray par ailleurs, puisque c'est l'histoire d'un homme qui se contredit tout le temps). « Jeander ne se faisait pas d'illusions ; ce n'était pas pour jouir des beautés de la nature que Hebden et ses inquiétants compagnons s'étaient retirés dans la cabane des pêcheurs. Mais pourquoi semblaient-ils toujours sous pression, prêts à exploser, à se détruire ? Quel monstrueux secret liait la vieille saoularde à Gatheridge, le colosse à la cervelle de moineau ? Et qu'est-ce qui retenait ici la bouleversante Véra, pure comme une apparition, froide comme une banquise ? » Et Hélène est bien proche de Véra et de ses mystérieuses randonnées à la nuit tombée, dans sa robe à paillettes blanches. Le plaisir que nous prenons à la vision du film n'est pas étranger non plus au souvenir que nous avons de « Marnie » ou de « Pierrot le Fou », souvenir probablement vivace aussi dans la mémoire de Giovanni, mais qui n'entraîne aucun emprunt formel aisément décelable. Comme ces films vus il y a très longtemps, oubliés et dont en cherchant bien on ne retrouve qu'un goût, un ton, une coloration globale.

Pas plus qu'il n'est gêné sur ce point, Giovanni n'est encombré par la technique. Les plans semblent s'agencer sans préoccupation esthétique précise et il obtient ainsi de beaux moments de cinéma non prémédité, des plans très denses où se heurtent présent et passé, significations lointaines et antagonistes, comme ce simple gros plan où Hélène, heureuse pour avoir vaincu sa peur, dit à Kalmouk : « C'est le plus beau village que j'aie jamais vu ». A ce moment, la voix et les bruits ambiants nous rendent à la fois le maximum de vérité et de sincérité, en même temps que les paroles semblent venir de très loin, d'un arrière-fond mystérieux et ambigu. Le film s'enrichit au fil de sa progression, se détache peu à peu du réalisme pour devenir fable. Kalmouk est très riche, sans hésiter il achète bateau et maison et même le flash-back expliquant la source de sa fortune relève du conte de fées. La pudeur des relations entre Kalmouk et Hélène ne doit pas nous tromper sur le caractère essentiel de la partie qui se joue. Bien que les conditions draconiennes de l'entrée dans le sanctuaire et que le visage pâle et étonné d'Hélène face à l'intrus laissent présager autre chose que la banalité, Kalmouk ne se pose pas de questions et passe outre. Mais en descendant l'escalier, il sait déjà qu'il reviendra. Pour lui, Hélène qui était d'abord une inconnue, devient l'Inconnu. Le film obéit alors à un double mouvement. Kalmouk accepte de s'enfoncer de plus en plus dans le mystère d'Hélène en même temps qu'il éprouve le besoin de s'accrocher à quelque chose de plus stable : sa vie passée. Il provoque lui-même les Corses : conduite de fuite, pause illusoire pour oublier un moment que le vrai combat se mène ailleurs (c'est pourquoi le côté excessif des morales corses, siciliennes ou autres, n'est pas encombrant ici). Peut-être même souhaite-t-il d'abord ne pas revenir vivant du duel, mais après une nuit



Alexandra Stewart et Michel Constantin . « La Loi du survivant », de José Giovanni.

de réflexion, pourquoi proposerait-il au colosse d'en rester là, sinon parce qu'il a peur de mourir et de ne plus la revoir. Les contradictions qu'il porte en lui vont l'amener à l'attentisme. Au moment où elle s'apprête à sauter, s'il ne dit rien, ce n'est pas parce qu'il veut qu'elle saute, mais parce qu'il n'a rien à dire. Et la seule règle des truands qui veut qu'on n'empêche jamais son semblable de se donner la mort, ne suffit plus ici à expliquer son silence, puisqu'il a — ne cesse-t-il de dire — abandonné cet univers. Même si, la fin du film le révèle, le long apprentissage du courage par Hélène s'avère en fin de compte apprentissage du courage de mourir. Comme Johnny Guitare déchiré entre sa volonté de couper avec l'univers de violence mais forcé peu à peu de s'y conformer de nouveau, ce que sait Kalmouk, c'est qu'il passera le reste de sa vie à chercher le pourquoi de son silence. Il y a là quelque chose d'impénétrable, une exigence de savoir que toute une vie ne suffira pas à satisfaire. Soyons sûrs que la rage avec laquelle il enterre Hélène n'aura d'égale que la violence

avec laquelle il la déterrera quelques jours, quelques mois ou quelques années plus tard, pour interroger de nouveau son mystérieux visage. S. GODET.

Les sentiers qui bifurquent

FARAON (PHARAON) Film polonais en eastmancolor et dialyscope de Jerzy Kawalerowicz. **Sénario** : Tadeusz Konwicki et Jerzy Kawalerowicz d'après le roman de Boleslaw Prus. **Images** : Jerzy Wojcik. **Musique** : Adam Walacinski. **Décors** : Jerzy Skrepinski. **Interprétation** : George Zelnik (Ramses XIII), Barbara Bryl (Kama), Krystyna Mikolajewska (Sarah), Piotr Pawloski (Herihor), Leszek Herdegen (Pentuer), Jerzy Buczacki (Thutmosis), Wieslawa Mazurkiewicz (Nikotris), Stanislaw Milski (Mephres). **Dir. de prod.** : Ludwig Hager. **Production** : « Kadr » Film Unit, Film Polski, 1966. **Distribution** : S.N.C. **Durée originale** : 2 h 50 mn. **Durée française** : 2 h 15 mn.

La ruse, la duplicité et leur versant noble — que l'on nomme sens du secret, des nuances ou de l'ambigu —, un préjugé veut qu'elles s'accordent seulement avec ce à quoi le poids fait défaut, qui est léger, mince et agile, et l'on convient mal qu'elles puissent aller de pair avec des qualités contraires. De cela, d'abord, l'insolite film de Kawalerowicz a souffert, dont on reconnaît — au mieux — que ses ambitions réflexives et politiques le situent en marge du spectaculaire sinon du monumental. Le tout pointant cependant assez fort vers... l'ennui. C'est alors un film bien trompeur déjà qui, ménageant maints pièges au cours de son récit, s'autorise — défaut, qualité ? —, à les rendre invisibles aux yeux mêmes de ceux-là qui — spectateurs — les devraient déceler mieux et avant d'autres victimes pour qui, véritablement, ils étaient tendus.

A l'exemple de la pyramide autour de laquelle s'établit son propos, « Pharaon » se présente d'abord massif, rude, abrupt, peu engageant. Mais peu à peu, comme elle, se révélant creusé, foré de mille labyrinthes, couloirs, passages secrets, chambres à mirages où se perdre, si ce n'est se retrouver, devant un miroir, trop nombreux ; et les menaces ne font pas défaut, tapies aux creux des confusions possibles, si l'on n'a pris garde de retenir qu'on tourna, par exemple, deux fois à droite, avant d'aller à gauche. Et, toujours comme la pyramide, géométrie décidément non dépourvue de finesse, « Pharaon » rassemble ses lignes de force, les noue et les fait converger — sommet suspendu entre ciel et terre — vers un dernier plan énigmatique sur le noir et l'absence.

Peut-être faudra-t-il un jour s'interroger, plus profondément, sur certaine vocation de la Pologne pour l'obscur et certain goût qu'elle a pour les détours multiples vers la simplicité. Qu'on en juge déjà à quelques seuls cinéastes : Skolimowski, où la vitesse dans la succession des faits, la précipitation et la profusion des notations nous font d'abord lâcher prise, jusqu'à ce qu'un lent, second et profond mouvement de synthèse récupère, pour une nouvelle et commune direction, tous les éléments antérieurs et fasse la jonction des morceaux du puzzle. Has, dont « Le Manuscrit » (tiré, comme « Pharaon », d'un roman où bien sûr pas mal d'éléments de déroute devaient déjà se trouver), superposait les cercles, pour les couper de sécantes à des niveaux régulièrement disposés (trop régulièrement même pour ne pas engendrer schématisme et ennui). Avec une mention spéciale déjà et depuis fort longtemps pour Kawalerowicz, multipliant les obscurités dans « L'Ombre » et les tunnels dans « Train de nuit ». Il est certain que « Pharaon » a subi dans la version visible à Paris pas mal de coupes, lesquelles n'éclairent pas son propos. Mais il semble qu'elles aient principalement affecté le rôle des deux femmes, Sarah et Hebron, que l'on abandonne l'une en plein désert pour la retrouver épouse soumise, l'autre tout juste fiancée, puis épouse adultérine. De ces ellipses, nous nous garderons de faire crédit à Kawalerowicz. Mais ces batailles, où ce ne sont pas les seuls généraux ennemis qui rivalisent de duplicité, mais bien l'organisateur de leur mise en place qui se plaît à nous dérouter : annonçant d'abord de grands affrontements où ne surviendront qu'embrassades et congratulations puis laissant plus tard supposer un désastre par son insistance à dénombrer les Egyptiens morts, pour nous révéler qu'en fait la victoire fut éclatante (et, dernier luxe, le Pharaon de se demander « comment cela a bien pu se passer »). Et ce double du Pharaon, Lycon (!) inventé de toutes pièces par les prêtres pour jeter, comme dans « Métropolis », le trouble dans la cité, puis la double mort finale à la « William Wilson ».. Et, pour y repenser, ces tout premiers plans du film où se trouve amorcée la démarche à se préciser plus tard, selon quoi la ligne droite est le plus court chemin à éviter d'un point à un autre. Qu'y voit-on ? Deux scarabées qui traversent tranquillement l'écran de droite à gauche en poussant une boule de glaise. Parcours de quelques centimètres que vient couper, perpendiculairement, un interminable travelling arrière entrainant le porteur de la nouvelle au grand-prêtre... Lequel décide alors, pour ne pas croiser les animaux sacrés, d'imposer à l'armée **un détour** gigantesque. Je m'étonne dès lors des réserves de Fieschi, fort sensible pourtant aux doubles, mirages et vertiges borgésiens — jusqu'à subtilement les dénicher chez Fons Rademaker ou Anthony Dawson —, et qu'il ait boudé la belle idée de l'utilisation par les prêtres d'une éclipse de soleil pour impressionner la population. S'y trouvent en effet soulignés — par un beau raccourci cette fois — l'importance du culte solaire chez les Egyptiens (qui n'excluait pas d'honorer son envers ténébreux Osiris), l'alliance de la religion et des hommes de science (puisque le grand-prêtre sait que l'éclipse aura lieu tel jour à midi, et décide ainsi de sa mise en scène), et le rôle décisif déjà des provocateurs (quelques agents des prêtres, disséminés dans la foule, l'incitent à attaquer le palais un jour plus tôt que prévu). Mais le film valant surtout, a-t-on dit, pour ces qualités politiques, restons sur ce plan. Pour remarquer encore que les choses, là aussi, sont rien moins que nettes. Vingtième dynastie, l'Empire est à la veille de la chute, un conflit oppose le dernier Ramsès, jeune, inexpérimenté, aux prêtres (menés par Herihor qui, à sa mort, prendra et gardera le pouvoir). Mais y a-t-il vraiment de telles divergences, et le Pharaon ne serait-il pas, en quelque sorte, le pivot de cette ambiguité qui régit tout le film ? Car on le donne bien indécis, instable, partagé entre diverses options et tour à tour autoritaire et faible, généreux et inique, tolérant et raciste. Et les prêtres eux-mêmes sont deux (affectés d'une ressemblance physique certaine) : Hérihor, aristocrate hautain et puissant et l'« autre », homme du peuple lucide, hostile à toute guerre de prestige. C'est que, pendant tout le film, l'Assyrie et l'Egypte nous sont données comme grandes puissances en « guerre froide ». Et on nous dit qu'en Egypte vivent en parasites les Phéniciens : commerçants riches, cupides, prêts à se vendre et à toutes trahisons. Une discussion entre les plus notables d'entre eux nous les révèle — curieusement — marqués aux signes convenus d'une « judéité » si excessive qu'on se croirait revenu à quelque ancien tour de « Gringoire ». C'est que dans « Pharaon », retors et diabolique, se manifeste l'ancestral et farouche antisémitisme polonais. Qu'on en juge : ces Phéniciens, ces indésirables, on voudrait bien qu'ils partent, et rejoignent leur petite patrie, voire même les expulser, quand ce n'est pas — purement — les éliminer physiquement. On soupçonne de qui il s'agit. Mais par ailleurs, il est dans le film pas mal question d'un autre petit pays, limitrophe aux deux « géants », toujours menacé, lui, démembré, partagé en prime et en pièces à chaque traité de paix. L'allusion est claire à la Pologne bien sûr. Sauf qu'ici, ce pays, on le nomme... Israël. Pour un peu, on croirait que l'Egypte figure quelque chose comme Allemagne ou Russie. Quoique cette religion encombrante et puissante, rétive aux pressions de l'Etat, voilà qui nous ramène bien à la Pologne actuelle. Décidément, on s'y perdrait et comme Lénine avait raison, qui proclamait que la Bretagne, c'était la Pologne de l'Occident.

Jean NARBONI.

Entretien avec François Truffaut

(suite de la page 30)

les questions de réalisme, de vraisemblance, de plausibilité s'effacent devant la force de l'image, son poids. Ce qui est mauvais dans le « tout est possible », c'est le mélange composite. Le mélange d'éléments dans les films de Resnais n'empêche pas l'unité d'inspiration qui est essentielle, de même que dans « L'Homme au crâne rasé » ou dans « Huit et demi ». Ces films sont tout le contraire de films hasardeux, ils sont dominés, et je dirais même rusés dans le sens favorable du terme.

L'AMERIQUE REVISITEE

Cahiers Dans « Fahrenheit », il y a beaucoup de choses qui font penser à Hitchcock. De quelle façon pensez-vous avoir concilié ces références et votre projet initial ?

Truffaut C'est un peu aussi ce que Resnais a fait avec « Muriel », qui est un peu « Le Crime de Monsieur Lange » multiplié par Hitchcock. Je suis attiré par le même genre de mélange, fondre ensemble des choses qui semblent contradictoires, par exemple placer des personnages de Renoir dans une situation hitchcockienne. Et puis il m'intéresse aussi de placer des références américaines dans un contexte typiquement européen où elles vont sonner étrangement, comme dans le « Pianiste » et maintenant « La Mariée ».
Au fond, j'ai un côté studieux, un côté Becker qui me donne envie de m'améliorer, de faire des progrès. Par exemple, j'ai assez de confiance en moi pour faire vivre, bouger et parler mes personnages. C'est donc sur la construction des scénarios et le côté poignant de l'intrigue que j'aimerais orienter mes efforts, et à ce moment-là, me semble-t-il, il n'y a qu'un seul homme vers qui se tourner, c'est Hitchcock. A ceux qui mettraient en doute l'originalité d'un cinéma aussi influencé, un cinéma de cinéphile, je rappellerais que le jeune Hitchcock regardait les films de Fritz Lang avec la même passion et le même profit que le jeune Renoir regardait les films de Chaplin. Evidemment, quand on parle de Renoir, tout le monde voit le génie là où il est, tandis que Hitchcock, c'est un peu l'auberge espagnole, et ce qui m'intéresse chez lui n'est pas forcément ce qui intéresse Resnais ou Chabrol ou Douchet. Pour moi, c'est le côté conte de fées qui me fascine en premier lieu.

Cahiers L'erreur dans les emprunts de style serait donc de tenter d'emprunter à la fois une technique et l'émotion qu'elle fait naître chez le spectateur, émotion qui, par définition, ne peut être obtenue que par une seule personne...

Truffaut Absolument. Si Hitchcock obtient telle ou telle émotion c'est d'abord parce qu'il l'a ressentie. Il est le seul cinéaste au monde à pouvoir filmer l'adultère comme un scandale et même le seul à avoir le droit de le filmer ainsi... Et puis la part d'instinct est très forte chez lui mais la réflexion est toujours en éveil.
J'ai de plus en plus de préférence pour les cinéastes dont je vois qu'ils avaient senti qu'il y avait plusieurs façons de tourner telle ou telle scène et qui ont su faire leur choix. Par exemple, j'ai été très content d'apprendre qu'Ingmar Bergman avait déjà terminé le scénario des « Communiants » quand il a eu l'idée d'y inclure la bombe atomique chinoise qui a renforcé tout le film. Même en tournant « Les 400 Coups », je me rendais compte à certains moments que l'instinct, la sincérité, la foi ne suffiraient pas à me faire comprendre comme je le voulais et chaque fois que j'avais un problème de mise en scène ou de narration, cela m'aidait de penser à Hitchcock, ou à Renoir s'il s'agissait d'un problème de mots ou de jeu. J'avais longtemps cru que quand une chose est proche de vous, l'instinct suffit à la rendre, mais je me suis vite rendu compte que même pour exprimer quelque chose de sincère, il fallait faire un détour par le mensonge, et plus je revoyais des films d'Hitchcock plus je sentais qu'il était dans ce domaine le plus fort. Presque tous les autres Américains m'ont déçu.

Cahiers Même Hawks ?

Truffaut Lui non, il tient remarquablement ; sa mise en scène est prodigieuse de clarté et de simplicité, j'ai adoré « Red Line » qui passait à Londres devant des salles vides et aussi « El Dorado » qui est assez échevelé et qui aura du succès, j'espère. Hawks et Hitchcock restent les deux piliers hollywoodiens solides, et aussi Billy Wilder que j'aime davantage à présent, surtout « Kiss me stupid ».

Cahiers Il y a un cinéaste que vous ne semblez pas beaucoup aimer et que vous avez même beaucoup attaqué, c'est John Ford...

Truffaut Je sais que j'ai été injuste. Ce que je n'aimais pas, c'était son matériel : la familiarité avec les femmes, les sergents rouspéteurs et le côté claques sur les fesses. Et puis, j'ai revu « L'Homme tranquille » à la télévision et j'ai été émerveillé. C'est un film que j'avais détesté, et, en fait, c'est du Renoir américain. « Seven Women » aussi est magnifique, simple et net. Oui, je le reconnais, ma méfiance envers Ford était injuste, mais je préfère quand même un autre matériel, celui de Hawks par exemple, avec son impertinence, les curieux rapports que ses héros ont avec les femmes Je crois fermement que Hawks est la plus grande intelligence d'Hollywood, voilà.

POUR UN AUTEUR COMPLET

Cahiers Vous avez un grand souci d'assurer des assises solides à vos films, de vous donner des atouts très forts dès le stade du scénario. Si improvisation il y a dans vos films, à quel niveau se situe-t-elle généralement ?

Truffaut Effectivement, j'ai un grand souci de cohérence et il me faut une ligne directrice solide. La part d'improvisation se glissera dans un cadre serré. En général, c'est au milieu du tournage que ça arrive, quand j'ai une nouvelle idée de ce que va être le film. A ce moment-là, j'ai tendance à renforcer tel ou tel aspect qui me parait devenir le plus important et c'est là que l'improvisation peut entrer : peut-être modifier des scènes, en grouper plusieurs ensemble, en supprimer, tout est possible. Les Italiens, eux, sont les plus forts pour se passer de scénario. Jean-Luc aussi, il joue sur la force d'un moment, puis d'un autre, et la cohérence de l'ensemble viendra à la fin mais avec le risque d'avoir un creux au milieu du film, ce qui lui arrive parfois. Personnellement, je tiens beaucoup au mouvement ascendant, c'est par là que je me rapproche d'Hitchcock et que je rejoins le spectacle puisque je crois, comme le croient aussi Fellini, Welles, que la vocation du spectacle est liée à l'exercice de la mise en scène.
Par ailleurs mes cinéastes préférés sont tous des metteurs en scène-scénaristes, parce que la mise en scène, qu'est-ce que c'est au juste ? C'est **l'ensemble des décisions prises** au cours de la préparation, du tournage et de la finition d'un film. Je crois que tous les choix qui s'offrent au metteur en scène, choix du scénario, des ellipses, des endroits, des acteurs, des collaborateurs, des angles, des objectifs, des prises à tirer, des bruits, de la musique, l'amènent à **décider,** et ce qu'on appelle mise en scène c'est évidemment la direction commune vers quoi tendent les milliers de **décisions** prises tout au long de ces six, neuf, douze ou seize mois de travail. C'est pourquoi les metteurs en scène « partiels », ceux qui ne s'occupent que d'une étape, même talentueux, m'intéressent moins que Bergman, Buñuel, Hitchcock, Welles qui **sont** totalement leurs films.

Cahiers Un exemple de metteur en scène-scénariste est John Huston, que vous n'aimez guère pourtant...

Truffaut Huston est surtout un exemple de fumiste. Il accrédite la légende de Hollywood martyrisant le pur artiste. En réalité, il fait partie de ces types qui, ayant du mal avec la mise en scène, font semblant de préférer la vie ; cela leur permet d'aller à la chasse pendant que les autres font leur boulot et ensuite de se désolidariser du résultat. Si vous lisez le livre de Lilian Ross « Un film est un film », consacré au tournage de « The Red Badge of Courage », vous verrez que contrairement à ce que dit Beaucourt ou Braucourt, l'idiot de service de « Cinéma 67 », Louis B. Mayer s'est conduit correctement dans cette affaire, laissant carte blanche au producteur Gottfried Reinhardt et à Huston, tout en les prévenant qu'il ne croyait pas au film.
Au début du tournage, Gottfried Reinhardt envoie à Huston une lettre for-

midable de gentillesse et de lucidité avec cinq excellents conseils qui ne seront pas suivis, concernant par exemple la topographie des lieux, indispensable à une bonne compréhension. A une projection de rushes, Reinhardt critique l'exécution d'une scène dont Huston avait dit qu'elle serait capitale, il s'agit du régiment rencontrant un soldat mort. « Cette scène n'atteint pas son but qui était de montrer le premier effroi du jeune homme à la guerre. »

Agacé, Huston se dérobe et prétend seulement que « le fond est trop clair ». Plus tard, Reinhardt donne à Huston un mémorandum de trois pages, d'une justesse indiscutable. « Tu as raison, Gottfried », dit Huston, et le tournage continue, de plus en plus décevant. Un jour, Reinhardt dit à Lilian Ross : « Il n'y a pas d'histoire parce que nous ne montrons jamais ce que pense le jeune homme. Ce n'est pas dans le découpage. John a dit qu'il le mettrait sur l'écran. Ce n'est pas sur l'écran ». Immédiatement après le tournage, Huston s'en va sur « African Queen » sans laisser d'instructions Reinhardt continue à s'occuper du film, à écrire à Huston sans recevoir de réponse. Il se bat contre Dore Schary pour imposer une musique discrète, il est là à l'enregistrement, puis au mixage. Un soir, Huston vient voir le film terminé, reçoit les compliments. Ensuite, c'est l'échec, une préview désastreuse et Huston part pour l'Afrique en haussant les épaules et, comme d'habitude, sans rien suggérer. Reinhardt continue à se démener comme un diable, par exemple en retournant un générique montrant que le film est tiré du roman de Stephen Crane, et la M.G.M. le laisse faire ces dépenses supplémentaires sans rechigner ; on ajoute un commentaire exprimant les idées que Huston n'a pas su mettre sur l'écran. Ensuite, Reinhardt est obligé de capituler, le film échappe à son contrôle, mais il envoie encore une longue lettre amicale à Huston qui répond par un télégramme très détaché. Le film sort et échoue. Ce qui est clair à travers ce livre, c'est que c'est Reinhardt qui s'identifie au film, souffre pour lui, tandis que Huston adopte déjà cette attitude d'esclave doré qui lui fera ensuite abîmer allégrement de grands sujets : « Moby Dick », « Les Racines du Ciel » ou accepter de lamentables commandes comme « La Bible », toujours en donnant l'impression qu'il vaut infiniment mieux que ce qu'il fait.

C'est évidemment contre des cinéastes comme Huston, comme Stevens, Wyler, Zinnemann, que j'ai publié les entretiens avec Hitchcock, c'est-à-dire l'histoire d'un cinéaste qui a su conquérir sa liberté et la garder. Hitchcock n'a jamais fait et ne fera jamais un de ces immenses navets destinés à renflouer les grandes compagnies, il ne tourne que ce qui l'inspire et personne n'a le droit de toucher à ses films parce qu'il s'en occupe lui-même de A à Z. Sa réussite le met à l'abri des conseilleurs professionnels et il la doit à son orgueil patient et à son sens auto-critique impitoyable. Hollywood ne lui a jamais accordé un de ces Oscars qui récompensent souvent la servilité.

Cahiers Hitchcock a triomphé d'Hollywood, mais Welles...

Truffaut Welles, malgré tout, reste toujours lui-même, qu'il fasse « The Stranger » pour Sam Spiegel, « Lady from Shangaï » pour Columbia, « Macbeth » en 21 jours ou « Monsieur Arkadin » sans un sou. Orson Welles peut se tromper, il est incapable de faire un navet même si tous les éléments sont contre lui, et je pense la même chose de Godard.

LA HAINE DE LA POESIE

Cahiers Tout à l'heure, vous parliez de pourcentage dans la satisfaction qu'un film apportait à son auteur. A quel taux estimez-vous la vôtre ?

Truffaut Il m'arrive de ne pas être content de détails dans mes films, qui peuvent être nombreux, mais depuis quelque temps, ce qui m'a donné confiance, c'est de m'être aperçu que je me trompais rarement au stade des intentions, de l'idée préalable, du point de départ. J'ai toujours un sentiment d'insatisfaction parce que je suis perfectionniste et que j'aimerais toujours que les choses soient mieux ; d'autre part, comme je suis assez négligent ou distrait, je m'en prends à moi-même quand les choses ne vont pas, mais je n'ai jamais eu l'impression d'un échec à 100 %. Je n'ai fait aucun film dont je me dise que j'avais eu tort de l'entreprendre, même s'il n'a pas marché. Cela me donne confiance en moi dans le choix de mes futurs films. La seule chose qui m'inquiète, c'est, je vous l'ai dit, le côté « out », mais franchement, je ne veux pas être « in ». Par coïncidence oui, mais vouloir l'être est insupportable pour moi. Opérer un tri et ne filmer que ce qui est moderne, je ne pourrais pas. Je l'approuve chez Godard parce que chez lui c'est instinctif. En douze films, Godard n'a jamais fait allusion au passé, même pas dans le dialogue. Réfléchissez à cela : pas une fois un personnage de Godard n'a parlé de ses parents ou de son enfance, c'est extraordinaire. D'ailleurs, une étude sur ce qu'il n'y a pas dans les films de Godard serait aussi passionnante que sur ce qu'il y met. Il est quelqu'un de profondément moderne, et le fait qu'il soit suisse est important. Il faudra un jour étudier le côté suisse des films de Godard, la Suisse qui est le plaisir de la mise en page, des montres, des matériaux modernes, des comptes secrets et tout ça.

Mais presque tous les films imités de Godard sont insupportables parce qu'il y manque l'essentiel. On imitera sa désinvolture mais on oubliera, et pour cause, son désespoir. On imitera les jeux de mots mais pas la cruauté.

Ma méfiance de la mode s'étend même au langage quotidien : par exemple, je ne peux pas me résoudre à employer l'expression qui traîne d'un bout à l'autre des « Cahiers » : « Au niveau de... »

C'est toujours « L'Express » qui lance ces horreurs et, dans les milieux du cinéma, c'est Marcorelles. Il y a six ans, c'était : « Sur le plan humain », et il y a dix ans : « Valable »... ou « pas valable... » Rive gauche, on complétait : « Valable... en soi... » Quand j'ai une difficulté littéraire, une comparaison à établir, une citation à faire, je me tourne vers Grimm, Perrault ou La Fontaine. Dans « Jules et Jim », mon co-scénariste Jean Gruault faisait dire à Jules : « Catherine a changé, elle est devenue moins Shakespeare et plus Goethe ».

Cela me paraissait tellement insolent vis-à-vis du spectateur qu'au tournage j'ai fait dire : « Catherine est moins cigale, plus fourmi ». C'est pour ça que je n'aime pas le son direct, pour pouvoir simplifier et améliorer à tous les stades, même à la synchro.

Pour moi, le cinéma est un art de la prose. Définitivement. Il s'agit de filmer de la beauté mais sans en avoir l'air ou en n'ayant l'air de rien. Cela, j'y tiens énormément, c'est pourquoi je ne peux pas mordre à l'hameçon d'Antonioni, trop indécent. La poésie m'exaspère, et quand des gens m'envoient des poèmes dans des lettres je les fous directement dans la boite à ordures. J'aime la prose poétique, Cocteau, Audiberti, Genêt et Queneau, mais seulement la prose. J'aime le cinéma parce qu'il est prosaïque, c'est un art indirect, inavoué, il cache autant qu'il montre. Les cinéastes que j'aime ont tous en commun une pudeur qui les fait se ressembler au moins sur ce point, Buñuel qui refuse de faire deux prises, Welles qui raccourcit les « beaux » plans jusqu'à ce qu'ils deviennent illisibles, Bergman et Godard qui travaillent à toute vitesse pour enlever de l'importance, Rohmer qui imite le documentaire, Hitchcock tellement émotif qu'il fait semblant de ne penser qu'à l'argent, Renoir qui feint de s'en remettre au hasard, tous instinctivement refusent l'attitude poétique.

Pour en finir avec la modernité, je ne sais pas si je suis réactionnaire, mais je ne marche pas avec la tendance critique qui consiste à dire : « Après tel film, on ne supportera plus de voir des histoires bien ficelées, etc. » Tout en aimant des films aussi nouveaux que « Deux ou trois choses... », « L'Homme n'est pas un oiseau », « La Barrière » et d'autres, je crois que si « La Splendeur des Amberson », Le Carrosse d'or » ou « Red River » arrivaient maintenant, en 67, ils seraient les meilleurs films de l'année. Alors, je suis décidé à continuer le même cinéma qui consiste soit à raconter une histoire, soit à faire semblant de raconter une histoire, c'est la même chose. Profondément, je ne suis pas moderne, et si je faisais semblant de l'être, ce serait artificiel. En tout cas, je n'en serais pas content et c'est une raison suffisante pour ne pas le faire. (Propos recueillis au magnétophone.)

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 5 avril au 9 mai 1967

12 films français

Les Aventuriers. Film en scope et couleur de Robert Enrico, avec Alain Delon, Lino Ventura, Johanna Shimkus, Serge Reggiani. — Sottise et incapacité culminent ici. Non seulement Enrico n'a pas une seule idée, mais il manque même de savoir-faire. Mal joué, mal fichu, sans aucune espèce de construction dramatique, réduit au degré zéro d'une accumulation bout à bout de plans sans queue ni tête, louvoyant entre remplissage et étirement, « Les Aventuriers » accable encore par un moralisme puritain, hypocrite et assez abject : comment deux « durs » vivent avec une femme sans qu'il soit jamais question de sexe... Pureté de l'amitié virile ! — J.-L. C.

Le Canard en fer-blanc. Film en couleurs de Jacques Poitrenaud, avec Roger Hanin, Corinne Marchand, Francis Blanche, Lila Kedrova. — Nous ne serons pas d'accord avec la déclaration de François Mitterrand sur ce film (parue dans « France-Soir ») : non, ce n'est pas là un film d'aventures comme nous les aimons. Le roman de Day Keene est médiocre, médiocrement adapté, les couleurs sont laides, le rythme poussif, etc. Francis Blanche joue comme dans « Babette s'en va-t-en guerre », Hanin comme dans le « Chacal » post-cité et Lila Kedrova s'enferme de plus en plus dans ses rôles de vieille comtesse hystérique, nostalgique et pleurnicharde. — J. N.

Le Chacal traque les filles. Film de Jean-Michel Rankovitch, avec Roger Hanin, Michka Gorki, Gisèle Grant, Anne Béranger. — Film prophylactique : les traiteurs (de blanche) sont partout : pas seulement en Amérique du Sud ou à Paris, mais jusqu'à Marnes-La-Coquette. Il sévit dans tous les milieux, à l'affût des petites filles modèles, des étudiantes, des coiffeuses, des putains, des esseulées. Pendant une heure et demie, des filles défilent devant Hanin, et, selon leurs aspirations et leur niveau social, lui (ou se) disent : « quelle beauté ! », « quel romantisme ! », « quelle intériorité ! », « quelle virilité ! ». Le film au moins a le mérite du culot et d'aller jusqu'au bout dans le cynisme du personnage. Quelques ellipses curieuses laissent planer le doute quant au degré de lucidité de l'auteur. — J. N.

Le Feu de Dieu. Ex- **L'Evadé de l'enfer.** Film en cinémascope de Georges Combret, avec René Dary, Achille Zavata, Dominique Boschero. — Histoire d'un adultère dans le monde forain : la belle Monique, délaissée par son mari, cherche son bonheur ailleurs. Mais Dieu ne veut pas de cette liberté et punit l'effrontée. A l'hôpital, elle obtient le grand pardon. Tout à fait dans le sens de Paul VI qui apporte sa caution à Salazar et bénit les troupes de l'Angola. Une nouvelle bulle. — J.-P. B.

L'Homme qui trahit la Maffia. Film en scope et couleur de Charles Gérard, avec Claude Mann, Robert Hossein, Noëlle Noblecourt, José-Luis de Villalonga. — Il faut retenir le nom de Charles Gérard : c'est celui d'un incapable, qui a pourtant réussi le film le plus grotesque de ces dix dernières années. Au centre d'un cafouillis inextricable d'images et de sons, seul Hossein reste, inébranlable. C'est très drôle. De tous les acteurs voguant dans cette galère, il est le seul à croire à son personnage, à le jouer avec une conviction confondante et dérisoire, qui inspire plutôt la pitié que l'admiration : on se prend à penser qu'il pourrait jouer avec la même conviction tous les rôles, incarner, comme s'il n'avait été que cela toute sa vie, tous les personnages, du mineur de fond au préfet hors-cadre. Pareille plasticité fait s'interroger sur la réalité même de l'homme... — J.-L. C.

J'ai tué Raspoutine. Film en scope et couleurs de Robert Hossein, avec Gert Froebe, Peter McEnery, Géraldine Chaplin, Robert Hossein, Ira de Furstenberg. — Au moins ne pourra-t-on pas reprocher à Hossein d'être dans le vent, lui qui poursuit avec une belle obstination l'exploration d'un certain cinéma des années 30, dont l'une des faces est le misérabilisme brumeux et l'autre, le romantisme à chandeliers. C'est à la seconde que nous avons affaire ici, assortie en l'occurrence d'un bric à brac « vieux russe » dont notre auteur a dû penser qu'il était suffisamment éclairant par lui-même pour le dispenser totalement de traiter son sujet. La différence avec les précédents Hossein est que ceux-ci dans leur totale naïveté pouvaient être parfois au moins désarmants. Mais quand la naïveté se fait prétentieuse... — M. D.

Jeu de massacre. Film en scope et couleur d'Alain Jessua, avec Claudine Auger, Michel Duchaussoy, Jean-Pierre Cassel, Eléonore Hirt, Nancy Holloway, Anna Gaylor. — Voir entretien avec Alain Jessua dans notre numéro 188 (Delahaye), et critique dans un prochain numéro. — La suite et l'endroit de « La Vie à l'envers », déroutant d'un bout à l'autre, énigmatique et insaisissable, tous mobiles et buts inavoués et sans doute inavouables, étonnant mélange de maladresse et de perfidie, mettant masque sur masque, tantôt accumulant sciemment les invraisemblances et tantôt pris à leur piège, allant dans l'hypocrisie jusqu'à la franchise la plus monstrueuse, et désarmant à force de monstruosité aussi. Tant de feintes et de mensonges, de ruses et de balourdises interchangeables font de « Jeu de massacre », j'en ai bien peur, lui-même un faux-semblant, une illusion, quelque artefact sans autre consistance que celle des jeux de lumière dans le tunnel d'un kaleidoscope. En même temps qu'il se construit et se structure en multipliant les indices, les intrigues, le film se détruit et se mine en les dénonçant ou les dénouant tout aussi vite. Rien n'est avancé qui ne se trouve ensuite à la fois avéré et faussé. C'est un jeu de patience dont Jessua lui-même n'est pas venu à bout. La démarche du film procède par rébus : ici des images sans légende, et là des mots ou des lettres mystérieux, et entre, des trous dans la narration, des pans d'ombre, des oublis, étrange tamis qu'on ne peut parcourir qu'en zig-zag. Pourquoi, par exemple, trois fausses fins successives avant la vraie ? Un faux accident, un faux meurtre, un faux suicide, avant la réconciliation ? Quant aux personnages, ils sont affectés du même quotient d'incertitude que les situations : qui tire les ficelles, Cassel (pour la première fois utilisé non sur sa « noblesse » et sa « poésie », mais sur sa dureté, son côté souteneur et jouisseur), ou la mère, ou Duchaussoy ? Tous, puisqu'au bout du compte l'un des rares enseignements clairs du film est que ses quatres personnages n'en font qu'un, faces complémentaires et concurrentes, projection par Cassel (ou par chacun des autres aussi bien) de ses hantises et de ses désirs. Dans cette partie carrée de la démence, c'est au fond quatre miroirs de lui-même que se tend Jessua, et s'il y a une vérité dans son film, c'est celle seule de ses obsessions : son goût de la laideur, ou bien à la fois sa misogynie (choisir, contre l'avis même de ses producteurs, Claudine Auger ! Et la filmer comme il le fait : en accentuant, qu'il la vête de sortes de sacs roses ou la dévête de bikinis ultra-collants, toutes ses imperfections physiques), son sadisme (machiavélisme de Cassel) et son masochisme (le traitement qu'il inflige à sa propre femme, Anna Gaylor, la laissant déshabillée sur le bord d'une route...), mêlés dans un même complexe monstrueux. Mais au-delà de ce portrait brouillé, il y a échec du film : en raison même de ses feintes, fausses pistes et impasses, son jeu nous semble une stratégie lointaine et obscure, comme si tout s'y déroulait à grande distance de nous, ailleurs et loin, dans un autre temps, monde sans relief et sans âge, aplati et décoloré par l'éloignement, aussi artificiel et aussi peu convaincant que les images mêmes des bandes dessinées (par ailleurs fort belles) qui lui servent de modèle et de moteur. — J.-L. C.

La Loi du survivant. Film en scope et couleurs de José Giovanni. — Voir critique dans ce numéro, page 66.

Peau d'espion. Film en couleurs de Edouard Molinaro, avec Louis Jourdan, Bernard Blier, Edmond O'Brien, Anna Gael. — Tape-à-l'œil quant à la mise en scène, mais surtout mystificateur, raccoleur et odieux quant à « l'idéologie ». On y encense la fameuse reconnaissance éternelle d'un baroudeur (Jourdan) à l'égard du copain qui lui a sauvé la vie (Blier, devenu depuis chef des barbouzes, bien sûr), même si elle autorise ce dernier à demander en retour les pires crapuleries. Ici, il s'agit tout bonnement de faire abattre un savant français sur le point, en toute liberté, de passer en Chine. La suite de l'histoire serait hilarante, si elle n'incitait au mépris Au moment où le savant va être abattu par le chef barbouze lui-même, qui doute au dernier moment de son ami, son garde du corps tire sur lui et le blesse. Suit alors une grande scène où le désarroi gagne le savant. Jourdan lui dit : « Vous commencez à comprendre les méthodes brutales de ces gens-là ! » Finalement, le savant, éclairé, reste à l'Ouest. A la clinique, Blier se redresse dans son lit, comme la femme à la fin de « Ordet », et la réconciliation des trois (savant, tueur, chef) s'opère au pied du lit. Signalons qu'au passage, Jourdan, langoureux et élégant, avait dérouillé quelques beatnicks hirsutes et séduit en deux regards et un slow la fille qui les accompagnait. A ce moment, la salle exulte. — J. N.

Le Plus Vieux Métier du Monde. Film à sketches en couleur de Franco Indovina, Mauro Bolognini, Philippe de Broca, Michael Pfleghar, Claude Autant-Lara, Jean-Luc Godard. — Il ne faut pas aller voir ce film, d'abord parce que quatre de ses sketches sont laids, vulgaires et ennuyeux (la palme de la laideur à Indovina, celle de la vulgarité à De Broca, celle de l'ennui à Pfleghar), le cinquième (Autant-Lara) n'étant que nul, et parce que le sixième n'a plus, tel qu'il est projeté, le moindre rapport avec ce que conçut et tourna Godard. (Voir critique dans notre prochain numéro). — J.-L. C.

Un homme de trop. Film en scope et couleurs de Costa-Gavras, avec Michel Piccoli, François Périer, Jean-Claude Brialy, Claude Brasseur, Bruno Cremer. — Quelque chose comme « Si Vercors m'était conté . » Tous les acteurs français y sont réunis en un valeureux aréopage. Le moindre feldgendarm, le plus obscur martyr, nous les vîmes déjà vingt fois, en barbon ou en dragueur. Le film, très long, réussit à concilier les défauts du film de guerre à « idées » et du film d'action : mortel d'ennui à force de courses, gestes, attaques et mouvements. Les acteurs précités trouvent le temps — et pour cause — de débiter entre deux fusillades leurs petits jeux de mots bien français. Modernisme enfin : le dernier plan, où Piccoli, aux prises avec un pont gigantesque, se voit abandonné par l'hélicoptère filmeur (les plans aériens abondent dans ce navet de haut prix), nous offre la première fin véritablement suspendue de l'Histoire du cinéma. — J. N.

La Vingt-cinquième heure. Film en scope et couleur de Henri Verneuil, avec Anthony Quinn, Virna Lisi, Serge Reggiani, Jacques Marin, Jean Desailly. — Génial, sublime, jubilatoire. Je parle de V.G., pas de Verneuil bien sûr. Moins de vingt ans après sa rédaction, oubliées les colères de droite et de gauche qui en faussèrent l'accueil, le livre de Georghiu devient un sommet de l'humour noir anarchiste. Mieux que du Voltaire rewrité par Kafka, c'est Ubu, c'est « Les Carabiniers » et tout le monde en prend pour son grade, les Juifs comme les Aryens et les moldo-valaques. Le pauvre Verneuil traite cette insolence comme une histoire d'aventures à la John Sturges. Quand on croit Virgil bucolique, au point de faire danser un Sirtaki roumain par Quinn, mieux vaut se taire. — M. M.

8 films italiens

Le Belle Famiglie (Ah ! les belles familles). Film de Ugo Gregoretti, avec Annie Girardot, Jean Rochefort, Toto. — La misogynie c'est bien. Encore faut-il savoir la mériter. Par leur sottise, leur pauvreté d'invention, et leur laideur, ces trois pochades réconcilieraient Alceste (ou même Corydon) avec la gent féminine. Les banderilles jetées sur le sentimentalisme et l'abusif matriarcat y sont tellement grosses qu'elles témoignent plutôt de la stupidité des hommes. Une curiosité pourtant : on voit le réalisateur Nanni Loy, sorte de caricature de Visconti, envoyer au diable son épouse pour mieux étudier l'anatomie d'un beau Vietnamien réfugié. Après tout, on ne peut pas éternellement penser à la Cote 881. Il y a aussi la côte d'Adam. — M. M.

Goldsnake « Anonima Killers » (Mission Suicide à Singapour). Film en scope et couleurs de Ferdinando Baldi, avec Yoko Tani, Stanley Kent, Annabella Incomprera, Javier Corbero. — Quelques espions à la poursuite de quelque savant : celui-ci, Chinois, a mis au point la plus petite bombe atomique, de la grosseur d'une balle de golf ; ceux-là. . Des cadavres, des Boudhas, des Chang et des Jackson. Puisque le plus grand poète de Chine s'appelle Tou Fou, pourquoi son plus grand savant ne s'appellerait-il donc pas Tou Con ? — J.-P. B.

El Greco (Le Greco). Film en scope et couleurs de Luciano Salce, avec Mel Ferrer, Rossana Schiaffino, Franco Giacobini. — J'ai toujours pensé que les peintures du Greco étaient anamorphosées en vue de la projection Cinémascope. Par malheur, le film de Salce étant photographié en Cinémascope, il y a pléonasme. Les tableaux restent désespérément anamorphosés. A retenir : 1) Que la vie des grands peintres n'est pas folichonne ; 2) Que ce sont des imbéciles ; 3) Que les Inquisiteurs étaient des hommes de gauche. Salce, réduit à l'humour involontaire, s'est laissé dévorer par la prétention meloferrerienne. — M. M.

Made in Italy (A l'Italienne). Film en scope et couleurs de Nanni Loy, avec Nino Castelnuovo, Walter Chiari, Sylva Koscina, Anna Magnani, Virna Lisi, Nino Manfredi. — Fait sur le principe des « Monstres » de Risi : courts épisodes juxtaposés, suite de saynètes, ou anecdotes exposées, narrées et chutées en un seul plan. Nettement inférieur (mou et inefficace) au précédent. D'autre part — Nanni Loy oblige —, le film vise au pamphlet et à la critique sociale, mais ici sans la moindre portée. Enfin (manque d'audace ?), l'auteur s'est cru obligé de relier ses épisodes par un vague fil conducteur (des ouvriers italiens voyagent en avion pour aller travailler en pays nordique). Le seul gag, révélateur troublant, lui, d'un état d'esprit bien de chez nous, réside dans le doublage : les bourgeois parlent sans le moindre accent, les ouvriers se voient pourvus d'un accent marseillais. — J. N.

La magnifica sfida (Duel dans le Désert). Film en scope et couleur de Osvaldo Civirani, avec Kirk Morris, Dina Loy, Red Ross. — Ce n'est pas un western, mais un peplum arabe, dans un coin où il y a du sable, et deux siècles environ avant J.-C. Parfois, cela bouge et cela chauffe ; parfois, tout est pétrifié. Mais aucune importance, et comme dirait le petit Nègre de Chabrol, « Li Osvald' là, il est pas dangereux ». — J.-P. B.

I Tre del Colorado (Massacre à Hudson-River). Film en scope et couleur de Armando de Ossorio, avec George Martin, Pamela Green. — Nous prouve que le drame linguistique et politique du Canada, la lutte entre culture anglaise et française n'est pas une invention de cinéastes canadiens torturés et en mal de problèmes : en effet, voici un siècle, les trappeurs canadiens français de la baie d'Hudson étaient traités par les marchands anglais comme des métis, des esclaves, qu'il fallait exploiter sans merci. Rien de neuf sous le soleil. — R. C.

Tre Notti Violente (Trois Nuits de violence). Film en couleur de Nick Nostro, avec Brett Halsey, Margaret Lee, Pepe Calvo. — Un journaliste, aidé d'une capiteuse compagne, recherche sa fiancée. Heureusement, elle est morte, assassinée par le scénario et une bande de malfaiteurs. Notre homme abat tout le monde, et se refiance. Notre rédaction désapprouve cette manière d'agir. — R. C.

Un millione di dollari per sette assassini (Un Million de dollars pour sept assassinats). Film en couleurs de Umberto Lenzi, avec Roger Brown, Jose Greci, Carlo Hintermann. — Cette nouvelle absurdité italienne débouche sur une problématique lourde de tenants et d'aboutissants : est-il possible de concevoir une œuvre littéraire, musicale, cinématographique, etc, capable de n'exercer aucune réaction sur le système nerveux ? Une œuvre transparente, absolument immaculée de tout intérêt, de toute nuance, de toute perspective ? Face à cet idéal, le film de Lenzi est un semi-échec. Il comporte encore une ou deux scènes franchement nauséeuses (donc « actives »). L'image surtout, d'une laideur repoussante, reste à parfaire. — S. R.

7 films américains

A Man for all Seasons (Un Homme pour l'éternité). Film en scope et couleurs de Fred Zinnemann, avec Paul Scofield, Robert Shaw, Orson Welles, Wendy Hiller, Leo Mc Kern. — Il y a deux façons de traiter ce film. 1) Lui savoir gré de nous transmettre sous une forme somme toute honnête, une histoire absolument magnifique, de ténacité et de fidélité, et à laquelle il est difficile de ne pas s'intéresser. 2) Lui en vouloir à mort pour nous avoir transmis cette histoire d'une façon simplement « honnête ». Dans les deux cas, on peut toujours rêver à ce qu'aurait donné un tel sujet, traité dans l'esprit « Jeanne d'Arc » ou « La Religieuse ». — M. D.

Doctor Sex (Docteur Sex). Film en couleurs de Theo Mikacecci, avec Victor Sandor, Max Joseph. — Nouvelle osmose entre la psychanalyse et la pornographie. Donc, rien de bien neuf Les problèmes posés (voyeurisme et cynophilie) sont trop particuliers pour être intéressants. La mise en scène rappelle celle des films des Mekas, mais avec deux qualités : les filles y sont mieux que d'habitude et surtout le film est court. Appréciable en cette triste période où dépasser deux heures de projection semble devenir une consigne impérative. — P. B.

The Double Barrelled Detective Story (Mekas Western). Film de Adolfas Mekas, avec Greta Thyssen, Hurd Hatfield. — L'Amérique New York se penche sur l'Amérique Hollywood sans parvenir à déjouer les pièges de la parodie, because il est clair qu'un film-parodie, pour être acceptable et éviter la pitrerie, devrait avoir un budget au minimum sextuple du genre auquel il s'attaque. Quelques gags repris de « Tirez sur le pianiste » parsèment le récit, mais l'erreur fut de croire qu'un tel film était une parodie, quand il était une nostalgie. — M. Ps.

I Deal in Danger (O.S.S. contre Gestapo). Film en couleurs de Walter Grauman, avec Robert Goulet, Christine Carrère, Werner Peters, Margit Saäd, Horst Frank. — En réalité trois épisodes de la série TV « Blue Light » regroupés, dus à l'un des bons réalisateurs de la télévision U.S. Amusant est le style TV (gros plans, baisse d'intensité pour les « commercials »), moins amusant le sujet (nième histoire de cinquième colonne opérant en territoire ennemi). Le récit est confus (l'absence de plusieurs épisodes se fait sentir), l'interprétation aberrante et l'ensemble manque de punch. — P. B

Nightmare in the Sun (Tendre Garce). Film en couleurs de Marc Lawrence, avec John Derek, Ursula Andress, Sammy Davis jr., Aldo Ray, Keenan Wynn. — Film à petit budget sur la fuite d'un innocent qui, comme dans « The Chase », rencontre tous les éléments constitutifs de l'American Way of Life. Les caractères sont assez outrés pour intéresser quelquefois et l'ensemble a la médiocrité désuète de ce que l'on voyait vers 1954 au Napoléon. Un élément positif du film : Ursula Andress disparait avant la fin de la première demi-heure. — P. B.

The Strawberry Blonde. Film de Raoul Walsh, avec James Cagney, Rita Hayworth, Olivia de Havilland, Alan Hale. — La sagesse populaire affirme que les morts n'ont plus mal aux dents Père de James Cagney, Alan Hale souffre des dents « depuis sa naissance ». Un jour, il reçoit une maison sur la tête. Il dit à son fils : « C'est curieux, je n'ai plus mal aux dents », et il meurt. Tout Walsh est dans ce culot de filmer les évidences. L'humour, et donc la vérité humaine, se niche au plan du décalage : pure vierge disant des obscénités, ou cogneur irascible recevant une trempe à la moindre querelle. On joue beaucoup dans ce film une très belle valse : « And the band play on », que le public est invité à reprendre à la fin, mais on y chantonne aussi « Meet me in St-Louis » Il existe deux manières de se coiffer avec un tel titre. Mais une seule porte la marque de la jeunesse éternelle. — M. M.

The Tingler (Le Désosseur de cadavre). Film de William Castle, avec Vincent Price, Judith Evelyn, Darryl Hickman, Patricia Cutts, 1959. — Castle, comme Michael Powell dans « Le Voyeur », vise non à provoquer la peur, mais à en étudier l'effet sur ses victimes. Elle se manifesterait par un « convulseur » en forme de forficule ou perce-oreille géant, aggripant la colonne vertébrale de l'intéressé jusqu'à la briser, à moins qu'un cri de terreur n'entraine son inocuité par paralysie (ou peur ?). Or donc, « il faut crier pour vivre et non pas vivre pour crier », nous dit Castle dans un petit prologue. Tout cela aurait pu être drôle et saugrenu, mais reste en fait bien morne (il faut dire que les acteurs donnent au film un sérieux ..). Le film d'autre part est prémonitoire qui, dès 58, choisissait pour provoquer la mortelle angoisse, l'acide lysergique, devenu suprême gourmandise. — J. N.

8 films anglais

Georgy Girl (Georgy Girl). Film de Silvio Narizzano, avec James Mason, Lynn Redgrave, Alan Bates. — Dans la grande tradition du cinéma britannique Après les vieux tacots, les vieux rafiots et les tortillards poussifs, voici les has been de la féminité Dialogues, réalisation in et interprétation rivalisent d'agressivité La seule idée du film est le nom du groupe de chanteurs : les Hamsters — P B.

The Gorgon (La Gorgone). Film en couleur de Terence Fisher, avec Peter Cushing, Christopher Lee, Richard Pasco, Barbara Shelley. — Vraisemblablement le moins intéressant rejeton d'un auteur pour le moins inégal. Une idée de départ habile (l'asile psychiatrique) est immédiatement gâchée. Gorgone pour Gorgone, nous préférons celle dont les serpents sifflaient sur la tête de Tessari. — R.C.

The Night of the Generals (La Nuit des Généraux). Film en scope et couleurs de Anatole Litvak, avec Peter O'Toole, Omar Sharif, Donald Pleasence, Philippe Noiret, Tom Courtenay. — Après « Peau d'espion », deuxième exemple d'imposture politique du mois, masqué cette fois par la lourde machinerie de Litvak. Là aussi, le seul résumé de l'histoire suffira : le général Tanz est un nazi archétypal. Quand il a fini de raser un quartier ou de présider à l'exécution d'une centaine d'otages, il prend du congé. Entre un Van Gogh au Louvre (« son semblable, son frère ») et le tour de la Concorde, s'ennuyant un peu, il s'amuse à taillader des prostituées de quelques coups de couteau. Et cela trois fois pendant la guerre : Berlin et Varsovie étant ses autres lieux de distraction Omar Sharif, officier allemand des services de sécurité, veut résoudre l'histoire des crimes. Intransigeant, il accuse le prestigieux général fou, qui l'abat. Fin de conflit : Tanz écope de vingt ans pour menus forfaits de guerre. En 1966, un policier français reprend l'enquête sur les meurtres. Elle le conduit jusqu'au général qu'on vient de libérer. Ses anciens officiers organisent une réception en cet honneur. L'ambiance est chaude et brune, quelques jeunes gens arborent des sigles nazis, des chants de combats anciens sont diffusés. L'inspecteur français prend le général à part, lui révèle qu'il sait tout. L'autre demande une minute, on devine pourquoi. Conciliant, l'inspecteur la lui accorde, et Tanz se suicide. On fera passer cela sur le compte de la captivité, de la dépression. L'honneur est sauf, Français et néo-nazis se congratulent pendant que les chants continuent, et que le général Tanz, immaculé, prend place dans la vénération des jeunes émules. — J. N.

The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as performed by the Inmates of the Asylum of

Charenton under the Direction of the Marquis de Sade (Marat-Sade). Film en couleurs de Peter Brook, avec Clifford Rose, Brenda Kempner, Glenda Jackson. — Un autre film qu'il faut ajouter à cette envahissante série des films prétentieux, snobs et chichiteux dont parlait Jean Narboni (nº 186) à propos justement des films anglais. Là aussi, le pire des conformismes. Ou pour reprendre le mot de Truffaut dans l'entretien ci-joint : un film de « simulateur ». D'un qui aurait pu lui aussi se dire : « puisque ce désordre nous échappe, feignons d'en être l'organisateur » Mais il faut reconnaître à ce film une certaine (quoique tout involontaire) honnêteté : ce n'est pas tous les jours qu'on voit s'étaler aussi franchement une aussi totale et aussi évidente laideur. — M. D

Prehistoric Women (Les Femmes Préhistoriques). Film en scope et couleur de Michael Carreras, avec Martine Beswick, Edina Ronay, Michael Latimer, Sally Calclough. — Sur la lancée de « One million », les Carreras ajoutent un nouveau chapitre à la saga des vamps antédiluviennes. Martine la bien-nommée, guest-star de la première mouture, occupe ici la première place, méritée. Hors cette fiévreuse flagellante, le film s'embourbe dans une médiocrité que ne sauve nul second degré. — M.C.

The War Game (La Bombe). Film de Peter Watkins. — Excellente reconstitution de la frousse des civils apprenant que la guerre moderne ne se contente pas des objectifs militaires. Dans un esprit télé, donc à courte vue, Watkins semble ignorer les techniques qui rendent désuètes la Bombe et les Anti-Bombe. Aux moralistes : ne pas manquer le plan des enfants qui ont reçu une tartine de confiture pour peindre sur leur visage la « terreur invincible » de la mort nucléaire. — M. M.

2 films brésiliens

O Desafio (Le Défi). Film de Paulo Cesar Saraceni, avec Isabella, Oduvaldo Vianna Filho, Joel Barcelos, Sergio Brito, Luiz Linhares. — Voir petit journal de notre numéro 172, p. 9 (Dahl), « Contingent 66 1A » (Delahaye) dans notre numéro 178, p. 19, compte rendu de Cannes 66 (Fieschi), dans notre numéro 179, p. 49. — « O Desafio » est sans doute l'un des témoignages qui comptent sur la réalité brésilienne contemporaine. Il exprime de manière attachante le malaise éprouvé par les intellectuels brésiliens à la suite du coup d'état, l'authenticité de leur choix et l'irascibilité de la grande bourgeoisie industrielle tant sur le plan économique que social. Il n'en reste malheureusement pas moins vrai qu'il ne vaut guère que comme document Saraceni, ne possédant ici ni la clarté et l'efficacité de Bellochio ni de l'autre côté le lyrisme poétique de Bertolucci, ne parvient à nous livrer qu'un témoignage que la seule sincérité suffit à justifier sans pour autant en assurer la réussite comme nous avons déjà eu l'occasion de l'expliquer naguère. — S. R.

Os Fuzis (Les Fusils). Film de Ruy Guerra — Voir festival de Berlin (nº 158), entretien avec Ruy Guerra dans notre nº 189 et critique dans ce numéro, page 66.

1 film allemand

Die Letzen Drei der Albatros (Aventure vient de Manille). Film en scope et couleur de Wolfgang Becker, avec Joachim Hansen, Gisella Arden, Alfredo Marelli — Manille, c'est beaucoup de choses à la fois : la plus grande ile des Philippines, un cigare estimé venant d'icelle, un jeu de cartes, un anneau auquel on enchaine les forçats. Le très confus Wolfgang Becker, dans son histoire de bateau-pirate, semble ne pas très bien savoir laquelle, de ces définitions diverses, il lui faut choisir : il escamote les beautés de la première, brûle l'autre par les deux bouts, accumule les fausses donnes et bâcle enfin ses enchainés. — R. C.

1 film polonais

Faraon (Pharaon). Film en scope et couleurs de Jerzy Kawalerowicz Voir compte rendu de Venise dans notre nº 179 et critique dans ce numéro, page 68

1 film sénégalais

La Noire de ... Film de Ousmane Sembène, avec Mbisine Thérèse Diop, Anne-Marie Jenelick, Robert Fontaine. — Mixte des nombreux défauts qu'y trouva Bontemps (nº 179), et des rares qualités que lui reconnut Delahaye (nº 178) Le personnage de la bonne, assez ambigu, est attachant, mais le tout reste incroyablement simpliste (sans les mérites de la naïveté) Le couple de patrons est traité par l'auteur comme le sont les Noirs par Griffith, mais Sembène n'en invente pas pour autant le cinéma, fût-il le premier auteur (en cela du moins méritant) de son pays. — J. N

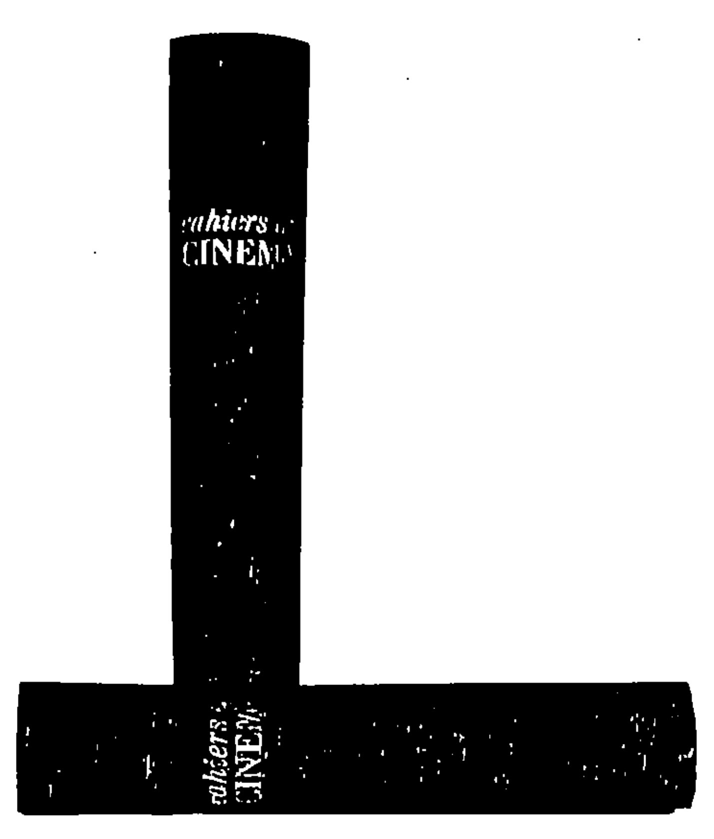
1 film vénézuélien

Araya (L'Enfer du Sel). Film de Margot Benaceraf, avec des acteurs non professionnels. — Photo très conventionnellement documentaire, commentaire redondant, bruits de vent et de mer. Avec ça (« de père en fils on est pêcheur ou salinier »), la mer salée, le sel de mer, les saliniers, l'eau saumâtre, le soleil, la pauvreté, la tradition, la répétition, le sommeil « Et la vie quotidienne retrouve indéfiniment les mêmes gestes... Que faire d'autre ? ». Tu n'as rien vu à Araya. — P.-L. M

1 film yougoslave

Coevk Nije Tica (L'Homme n'est pas un Oiseau). Film de Dusan Makavejev. — Voir dans notre nº 178, p. 60 « Contingent 66 1A » (Delahaye), dans notre numéro 179, p. 49, compte rendu de Cannes 66 (Téchiné), dans notre numéro 182, p. 55, entretien avec D. Makavejev et critique dans un prochain numéro. — La nouveauté réside ici dans l'agencement de la série des noyaux événementiels, des « petits récits » · chaque personnage a son monde qui gravite autour de lui en récit (histoire de l'ingénieur avec la coiffeuse ; de la coiffeuse avec le camionneur ; de l'ouvrier entre sa femme et sa maitresse, etc.) Mais en même temps, des événements dont les héros ne sont pas les personnages centraux du film, mais des lieux (l'usine : travail et fête) ou des foules (séances médiumniques, concert et cirque), sont au même titre objet de récits particuliers. Si bien que tous les éléments constitutifs du récit global du film se trouvent mis sur le même plan, qu'ils soient personnages ou éléments de contexte, dramatiques ou descriptifs, chacun tour à tour privilégié, comme s'il y avait non pas un mais cinq ou six récits menés de front, laissés, repris comme les brins d'une tresse, l'un passant dessus, puis dessous pour laisser à une autre le dessus... Ainsi, la mise en avant de l'un de ces récits n'est pas l'interruption du déroulement de tous les autres, mais en quelque sorte leur ellipse ce qui vient à la surface masquant pendant tout son temps de flottaison le développement des autres aventures, dont l'une à son tour refera surface, reprise non là où on l'avait laissée, mais plus loin et ailleurs . dans son mouvement et son devenir mêmes. La discontinuité de la narration, qui semble laissée au hasard, n'est rien d'autre dès lors que le chevauchement calculé de plusieurs continuités distinctes et égales en intérêt. Cette narration multiple évoque la rotation lente d'un manège, qui présente au spectateur à chaque tour toutes les figures successivement, chacune revenant sur le devant et dans l'axe de l'observation, pendant que les autres, de côté et derrière, continuent leur course. Personnages et actions sont traités à la fois indépendamment les uns des autres, et simultanément, conjointement, comme les parts indissociables d'un même tout narratif : blocs de réalité séparés, mais tous réunis en ce qu'ils n'ont ni commencement ni fin et qu'ils sont à tout moment disponibles au discours. De ce mélange où chaque fragment reste lui-même et pur, résulte un autre mélange, celui des tons : notations comiques, satiriques, réalistes ou lyriques font bon ménage, alternent sans discordance et sans confusion. Ici, les plus grandes audaces sont tranquilles. — J.-L. C

Notes rédigées par Jean-Pierre Biesse, Patrick Brion, Michel Caen, Jean-Louis Comolli, Ralph Crandall, Michel Delahaye, Michel Mardore, Paul-Louis Martin, Jean Narboni, Michel Pétris et Sébastien Roulet



UNE RELIURE GRATUITE (VALEUR 10 F) POUR TOUT ABONNEMENT AUX CAHIERS DU CINEMA.

En vous abonnant ou en vous réabonnant, vous bénéficiez d'abord d'une importante remise : douze numéros reviennent à 66 F pour l'abonné (58 F pour les étudiants et les ciné-clubs) au lieu de 76 F. Ensuite, vous ne payez pas de supplément pour les numéros spéciaux (en 1966 : le numéro spécial de Noël, en 1967 : le disque Renoir et...). Enfin, nous vous offrons une reliure spécialement conçue pour les Cahiers (voir photo), contenant douze numéros, reliés par un système souple et pratique, dos titré à l'or. Cette reliure (d'une valeur de 10 F) vous sera offerte si vous vous abonnez ou vous réabonnez dès maintenant. Et, ne l'oubliez pas, nos abonnés sont les meilleurs de nos alliés.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (4, rue Chambiges, Paris-8e, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : 1 à 5, 8 à 11, 17 à 39, 41, 43 à 71, 74, 75, 78 à 80, 87 à 93, 95, 97, 99, 103, 104, 123, 150/151. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée** ; Nos 51 à 100, **3 F** ; Nos 101 à 159, **12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359 01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.



[redacted]